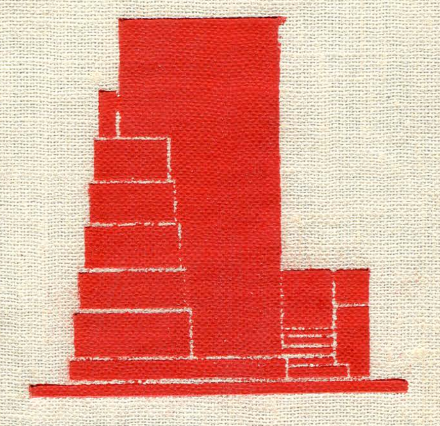
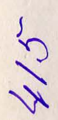
А. Веснин.

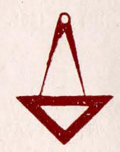


А. И. ГЕГЕЛЛО

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АРХИТЕКТУРНОГО ЗАМЫСЛА





ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ
ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ
АРХИТЕКТУРЕ
И СТРОИТЕЛЬНЫМ МАТЕРИАЛАМ

ЛЕНИНГРАД
1962

Рецензент — Институт теории и истории архитектуры АСиА СССР

Научный редактор — арх. В. В. Попов

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕГЕЛЛО

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

•

Редактор *И. Б. Григорьева*

Художественный редактор *Л. К. Розов*

Корректоры *Г. В. Грановская, Н. Г. Семина*

*

Сдано в набор 27/IV 1962 г. Подп. в печать 18/VIII 1962 г.
М-31529. Формат бумаги $70 \times 92^{1}/_{16} = 12$ бум. л.
27,5 печ. лист., 21,4 учет.-изд. лист. Тир. 3000 экз.
Изд. № 392-Л. Заказ 1661. Цена 2 р. 30 к.

*

Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам

Ленинградское отделение

Ленинград. Площадь Островского, 6

*

Типография № 7 УПП Ленсовнархоза,
Ленинград, Садовая ул., 55/57

Предисловие

С середины 1950-х годов в советской архитектуре произошли важные события, оказавшие огромное влияние на ее дальнейшее развитие и творческую направленность. XX и XXI съезды КПСС, специальные решения партии и правительства о всестороннем улучшении проектно-строительного дела, в особенности постановления Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» и от 31 августа 1957 г. «О развитии жилищного

строительства в СССР», наметили конкретную программу деятельности советских архитекторов и строителей.

Большое значение для коренной перестройки всего архитектурно-строительного дела имели всесоюзные совещания по строительству, Второй и Третий всесоюзные съезды советских архитекторов (1956 и 1961 гг.). *

Новым мощным стимулом дальнейшего подъема творческой деятельности архитекторов является Программа КПСС, принятая XXII съездом КПСС, программа строительства коммунизма в нашей стране, проект которой был поставлен на всенародное обсуждение и единодушно одобрен всем советским народом.

«Большое значение, — говорится в Программе, — приобретает градостроительство, архитектура и планировка для создания благоустроенных, удобных, экономичных в строительстве и эксплуатации городов и других населенных мест, производственных, жилых и общественных зданий».

Советские архитекторы, строители — все, кто связан со строительством в нашей стране, стремились глубоко осознать выдвинутые самой жизнью социалистического общества и поставленные партией и правительством задачи, найти прямые и верные пути их решения.

В свете этих задач начала перестраиваться архитектурная наука; развернулась работа по исследованию слабо разработанных вопросов теории архитектуры, в частности проблем архитектурной композиции.

Не приходится доказывать значения марксистско-ленинской теории для правильного, материалистического понимания природы и специфики архитектуры и для успешного решения как теоретических, так и практических проблем проектирования и строитель-

---

* Нельзя также не упомянуть о положительной роли ряда проведенных за последние годы архитектурных конкурсов на типовые проекты жилых зданий, объектов культурно-бытового строительства, на проекты памятника В. И. Ленину, Дворца Советов СССР в Москве и других. Но еще большее значение для коренной перестройки творческой направленности советской архитектуры имела обширная архитектурно-строительная практика, которая позволяет проверять наши проектные решения, осуществлять важные эксперименты и дает нам богатейший материал для теоретических обобщений *(Прим. автора)*.

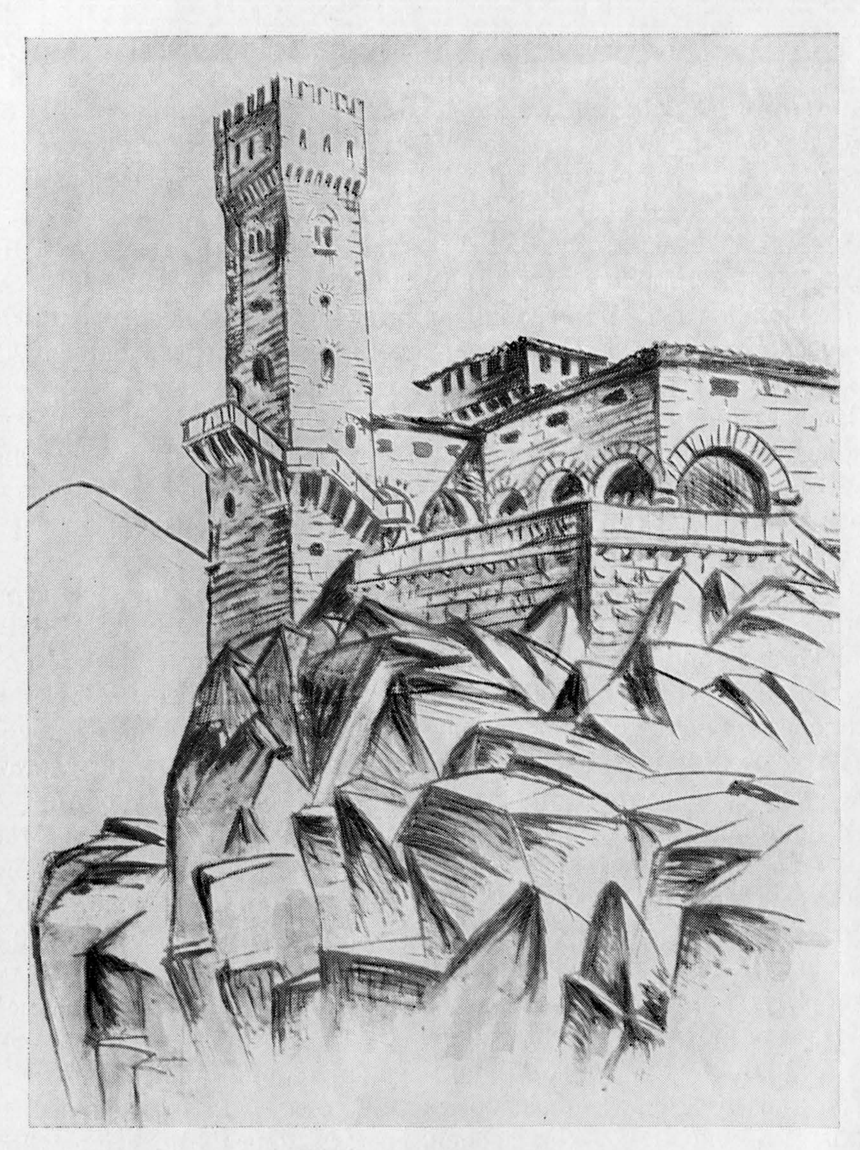
ства. Не требует доказательства и необходимость серьезной научной разработки марксистско-ленинской теории архитектуры. Но участие в этой работе одних только научных работников было бы недостаточным. Есть ряд теоретических проблем, решению которых могут в очень большой мере помочь архитекторы-практики, которые в своей повседневной творческой работе непосредственно сталкиваются с этими вопросами и так или иначе решают их, нередко чисто эмпирически или на основе своей интуиции. К числу таких важных проблем теории архитектуры относится раскрытие творческого процесса создания архитектурного произведения, начиная с его замысла и до осуществления проекта в натуре.

В предлагаемой вниманию читателя книге делается попытка на основе анализа созданных автором архитектурных произведений, разнообразных по своему назначению, характеру и условиям проектирования и строительства, раскрыть этот процесс и показать его различные стороны.

Прежде чем перейти к анализу процесса создания рассматриваемых в книге проектов и сооружений, достаточно характерных и представляющих интерес как материал для раскрытия и выяснения общих проблем творческой работы архитектора, необходимо остановиться на некоторых основных вопросах теории архитектуры и на том понимании их, которое сложилось у меня в результате более чем сорокалетней проектно-строительной деятельности.

В настоящее время в Научно-исследовательском институте теории и истории архитектуры и строительной техники Академии строительства и архитектуры СССР ведется при моем участии разработка темы «Основы теории советской архитектуры». В 1959 г. основные положения этой научно-исследовательской работы были подвергнуты широкому обсуждению, которое помогло дальнейшему их развитию и углублению.

Как уже было сказано выше, научная теория архитектуры еще находится в стадии разработки и, хотя ряд важнейших ее проблем в основном уже выяснен, все же пока не по всем вопросам, особенно в деталях, выработалась окончательная или, по крайней мере, единая точка зрения. Поэтому я не могу претендовать на бесспорность излагаемых в книге теоретических положений и



Эскиз виллы на берегу моря. 1918 г.

выводов, сделанных из архитектурно-строительной практики, хотя я и старался исходить из правильного понимания существа, особенностей и задач советской архитектуры.

Следует принять во внимание еще одно обстоятельство. Анализируемые примеры относятся к разному времени, начиная с середины 1920-х годов. Однако к их оценке я подходил, естественно, с современных позиций, опираясь не только на свой многолетний опыт, но и на опыт других мастеров советской архитектуры.

Многое в творческом процессе создания произведений архитектуры, приведенных здесь в качестве примеров для анализа, в свое время решалось мной интуитивно, а не на серьезной научной основе. Отсюда, естественно, проистекали те или иные ошибки и недостатки в построенных зданиях. Как известно, не ошибается только тот, кто ничего не делает. Но глубокая любовь к архитектуре, постепенно накапливаемый профессиональный и жизненный опыт, совершенствование своего мастерства, а в особенности более углубленное изучение марксистско-ленинской теории, помогали мне осознавать ошибки и в дальнейшем, по возможности, избегать их.

Изучать архитектуру я начал еще до Великой Октябрьской социалистической революции, в 1911 г. В тот же период я приступил и к практической проектной и строительной деятельности. Однако архитектурное образование мне удалось завершить только в 1923 г. Я окончил два архитектурных учебных заведения: Ленинградский институт гражданских инженеров и архитектурный факультет Академии художеств. И это не случайно. С юношеских лет, как это было тогда широко распространено, я считал архитектуру только искусством, стоящим в одном ряду с живописью и ваянием. Поэтому, чтобы стать архитектором, мне казалось необходимым получить архитектурную подготовку обязательно в Академии художеств. Однако по окончании среднего образования мне удалось поступить не в Академию, а в Институт гражданских инженеров.

В институте, как и в Академии художеств, архитектуру тоже считали одним из видов искусства. Но в архитектурной школе и в среде архитекторов преобладало в основе здоровое, реалисти-

выводов, сделанных из архитектурно-строительной практики, хотя я и старался исходить из правильного понимания существа, особенностей и задач советской архитектуры.

Следует принять во внимание еще одно обстоятельство. Анализируемые примеры относятся к разному времени, начиная с середины 1920-х годов. Однако к их оценке я подходил, естественно, с современных позиций, опираясь не только на свой многолетний опыт, но и на опыт других мастеров советской архитектуры.

Многое в творческом процессе создания произведений архитектуры, приведенных здесь в качестве примеров для анализа, в свое время решалось мной интуитивно, а не на серьезной научной основе. Отсюда, естественно, проистекали те или иные ошибки и недостатки в построенных зданиях. Как известно, не ошибается только тот, кто ничего не делает. Но глубокая любовь к архитектуре, постепенно накапливаемый профессиональный и жизненный опыт, совершенствование своего мастерства, а в особенности более углубленное изучение марксистско-ленинской теории, помогали мне осознавать ошибки и в дальнейшем, по возможности, избегать их.

Изучать архитектуру я начал еще до Великой Октябрьской социалистической революции, в 1911 г. В тот же период я приступил и к практической проектной и строительной деятельности. Однако архитектурное образование мне удалось завершить только в 1923 г. Я окончил два архитектурных учебных заведения: Ленинградский институт гражданских инженеров и архитектурный факультет Академии художеств. И это не случайно. С юношеских лет, как это было тогда широко распространено, я считал архитектуру только искусством, стоящим в одном ряду с живописью и ваянием. Поэтому, чтобы стать архитектором, мне казалось необходимым получить архитектурную подготовку обязательно в Академии художеств. Однако по окончании среднего образования мне удалось поступить не в Академию, а в Институт гражданских инженеров.

В институте, как и в Академии художеств, архитектуру тоже считали одним из видов искусства. Но в архитектурной школе и в среде архитекторов преобладало в основе здоровое, реалисти-

ческое понимание архитектуры и ее задач, которое с древних времен выражалось классической формулой — «польза, прочность и красота».

В результате длительного и противоречивого процесса развития архитектуры СССР за истекшие годы советские архитекторы, следуя указаниям Коммунистической партии, при ее постоянной поддержке и помощи преодолели получившее одно время широкое распространение одностороннее понимание архитектуры преимущественно как искусства и связанные с ним ошибки в проектно-строительной практике.

Одной из причин, имевших место в архитектуре формалистических извращений, украшательства и архитектурно-строительных излишеств, было отставание архитектурной науки, которое и в настоящее время дает еще себя знать.

Коллективная работа ученых и архитекторов-практиков должна способствовать созданию научной марксистско-ленинской теории архитектуры — постоянного и надежного оружия в руках каждого архитектора. Анализ конкретных примеров из творческой практики возможно большего числа опытных архитекторов позволил бы получить богатый материал для теоретических обобщений и выводов.

●

Об архитектуре и ее задачах

Одним из важнейших видов созидательной деятельности человека является его строительная деятельность — строительное производство, или, как принято обычно говорить, строительство.

Результаты строительного производства чрезвычайно разнообразны и обслуживают самые различные области жизни и деятельности общества. Они создают необходимые условия для производства материальных благ, необходимых для того, чтобы обще-

ство могло жить и развиваться, и в то же время сами являются материальными благами.

Такие сооружения, как доменные печи, оросительные и судоходные каналы, морские и речные порты, шлюзы, мосты, дамбы, плотины, железные дороги, автострады, шоссейные дороги, линии электропередачи и связи, газопроводы, шахты и рудники, тоннели, элеваторы и склады, промышленные и сельскохозяйственные здания, жилые дома, здания административные, здания культурного, коммунального, лечебного и прочего назначения, являющиеся продуктами строительного производства, входят в так называемые основные фонды национального богатства страны, одни — производственные, другие — непроизводственные.

Многие из них относятся к тем, которые мы считаем произведениями архитектуры. Действительно, по своим первоочередным задачам и средствам изготовления продукции архитектура представляет собой одну из областей строительного производства, но область своеобразную, выходящую в некоторых отношениях за пределы строительного производства, тогда как другие области последнего остаются только материальным производством, производством материальных благ.

«Продуктами» архитектуры как области строительного производства являются здания и их комплексы, объединенные общностью их основного внутреннего содержания. Здание — это искусственно выделенное и ограниченное соответствующими строительными конструкциями и материалами пространство, предназначенное для более или менее длительного пребывания в нем людей и защиты их от внешних влияний природы, в котором протекает один или несколько взаимно связанных процессов труда, быта, культуры, общественной жизни и т. д. (один из них обычно бывает главным). Архитектура удовлетворяет не только определенные материальные, но и духовные потребности общества, обеспечивая необходимые условия для проведения жизненных, социальных процессов, которые в целом составляют всю или почти всю жизнь современного цивилизованного человека. Кроме создания отдельных зданий или их комплексов, в область архитектуры включается организация окружающего внешнего пространства, внутренне связанного

с ними и находящегося в сфере их влияния. Особенно это относится к архитектурным комплексам. Нередко в круг воздействия архитектуры входят не только собственно здания, но и инженерные сооружения, особенно такие, которые составляют необходимую для проведения конкретных жизненных процессов часть архитектурных комплексов. В этих случаях некоторые сооружения сами приобретают качества произведений архитектуры, например городские мосты, набережные; другие же, не становясь сами произведениями архитектуры, являются составными, вспомогательными элементами, например водопровод, канализация, городские дороги.

Строительное производство возникло как один из самых первых видов трудовой деятельности человека. В процессе развития человеческого общества, разделения и совершенствования форм труда развивалось и строительство. Возникали и постепенно совершенствовались функционально и технически новые, все более разнообразные типы зданий, назначением которых было обслуживать все более расчленявшиеся жизненные процессы. Развитие человеческих потребностей сопровождалось развитием и совершенствованием способов их удовлетворения.

В своей замечательной работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» Ф. Энгельс, говоря о главном, что перенесли греки из первобытно-общинного родового строя в классовое общество, указывает также на «зачатки архитектуры как искусства, города с зубчатыми стенами и башнями».* Отсюда следует, что возникновение архитектуры связано с удовлетворением не только определенных материальных потребностей человека, но и его духовных, эстетических запросов. Иными словами, после разделения общества на классы архитектура стала одним из средств художественно-образного отражения действительности, ее познания, эмоционального воздействия на человека и его воспитания.

Возникает вопрос, всякое ли здание, созданное для постоянного или периодического использования его человеком в целях проведения в нем того или иного определенного социального процесса, является произведением архитектуры?

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., 1931, т. XVI, часть I, стр. 13.

Архитектурные объекты — отдельные здания и их комплексы — не могут, как некоторые утверждают, подразделяться на объекты простого строительства (продукты строительного производства) и объекты архитектуры (продукты строительного производства и искусства) или быть только произведениями искусства. Архитектурные произведения, оставаясь обязательно и в первую очередь продуктами строительного, т. е. материального производства, могут быть, как произведения искусства, более совершенными или менее совершенными, но принадлежности к области искусства от этого они не утрачивают. Это вытекает из исторически сложившейся природы архитектуры, которая поднялась в свое время до уровня искусства и в дальнейшем уже не теряла своих новых качеств, а в процессе своего развития только укрепляла их и развивала.

Характерно, что ни один из многочисленных видов производственной деятельности человека, направленной на удовлетворение его материальных потребностей, таких же существенных для его жизни, как потребность в зданиях, не приобрел качеств искусства, как это произошло с архитектурой, за исключением, быть может, прикладных искусств. Причина этого заключена, видимо, в самом основном, характернейшем качестве архитектуры — в том, что она удовлетворяет потребности общества в зданиях, обеспечивающих материальные условия жизни человека в течение всей его жизни и почти во всех ее проявлениях.

Архитектура неразрывно связана с человеком, окружает и обслуживает его всю жизнь. Это важнейшая и наиболее характерная особенность архитектуры, которая в процессе развития человечества отразилась на ее природе и сущности. Обслуживая, как один из видов материального производства, многочисленные и многообразные стороны жизни человека, организуя их, архитектура в своих произведениях в той или иной мере отражает в художественно-образной форме различные стороны жизни общества и уровень его развития. Поэтому архитектура, охватывая все или почти все области и стороны жизни общества, отражает ее значительно полнее, шире, чем другие виды материального производства.

Любое здание и сооружение — жилой дом, заводской цех, клуб

или больница, даже такие чисто инженерные сооружения, как мост или плотина, когда они входят составной частью в архитектурный комплекс, — отвечают эстетическим запросам, взглядам своего времени. Иначе говоря, каждое здание и сооружение отвечает не только материальным условиям, при которых оно было создано, но и отношению создавшего их человека к труду, жизни, вообще к окружающему его внешнему миру, т. е. отвечает его мировоззрению, его идеологии. Произведения архитектуры являются своеобразным отпечатком жизни человеческого общества; они отражают в той или иной степени уровень развития производительных сил, классовое строение общества, быт людей, их обычаи, нравы, отношение к действительности, господствующую идеологию данной эпохи и эстетические взгляды.

Но способностью отражать потребности человека, его жизнь и деятельность, как известно, обладают в какой-то мере все созданные им предметы. Вопрос состоит в том, насколько полно, какими средствами, с какой силой (доходчивостью) происходит это отражение. Здесь на помощь архитектуре приходят некоторые другие обстоятельства, которые придают этому отражению своеобразный характер и нередко значительную силу.

Человеку свойственно стремление к красоте, которое выработалось у него в процессе развития его трудовой деятельности. Естественное желание сделать жизнь красивой должно было и могло получить наиболее яркое отражение в том, что всего ближе человеку, что его постоянно окружает, облегчает и организует его жизнь, делает ее удобной и приятной, т. е. в первую очередь в произведениях архитектуры.

С другой стороны, человек, видимо, еще на ранних ступенях своего развития (мы не знаем, было ли это уже в классовом обществе или на высшей ступени первобытно-общинного строя) обратил внимание на то, что построенное его руками сооружение в своем внешнем облике выявляет и отражает какие-то зрительно воспринимаемые закономерности, которым подчинена объемно-пространственная структура здания и которые создают зрительную гармонию, оказывающую на него эмоциональное воздействие и удовлетворяющую его чувство красоты.

Постепенно человек открывал пропорциональные, ритмические, масштабные, пластические и цветовые закономерности архитектуры, которые мы называем средствами архитектурной выразительности и сознательное использование которых создает присущую произведениям искусства гармонию. Сочетание этих двух сторон — тесной и широкой связи архитектуры с утилитарными потребностями человека и ее свойства эстетического воздействия — человек бессознательно или сознательно использовал для образного отражения не только непосредственно утилитарного назначения каждого здания, но и своего отношения к происходящим в нем процессам, а опосредованно — к природе, к внешнему миру, ко всей окружающей его действительности.

Как ни подсознательны, смутны, интуитивны были первичные представления человека об этих свойствах архитектуры, видимо, именно они способствовали тому, что архитектура, судя по дошедшим до нас памятникам, еще в древнейшие времена, не изменяя своего первоначального основного назначения, возвысилась до уровня искусства, т. е. стала производством специфических духовных благ в виде зданий, получивших эстетические качества. Вся история архитектуры от древних времен и до наших дней свидетельствует об этой двойной роли архитектуры, о двух всегда стоящих перед ней задачах: первоочередной задаче удовлетворения материальных потребностей общества, осуществляемого архитектурой как одним из видов материального производства, и связанной с ней задаче удовлетворения духовных потребностей общества, осуществляемого архитектурой как одним из видов искусства. Эти задачи в исторической практике архитектуры были нераздельно слиты и решались вместе и одновременно. Полноценное решение одной из них способствовало, помогало успешному решению другой. Во всех лучших произведениях архитектуры всех времен и народов мы всегда наблюдаем нераздельное единство двух сторон архитектуры, двух ее начал.

Именно вследствие этого единства материального и идейного начал воздействие архитектуры на человека, на его чувства особенно сильно, тем более, что она окружает человека почти всю его жизнь.

Ощущение организованности того жизненного процесса, для которого здание предназначено, чувство удобства, непосредственного эстетического удовольствия от его красивого, эмоционально содержательного внешнего вида помогают художественно-образному отражению (раскрытию) содержания архитектурного произведения, заключенного в нем как в произведении искусства. Эта способность архитектуры в своеобразной форме рассказывать о жизни, мыслях и чувствах людей часто сознательно использовалась для того, чтобы воздействовать в определенном направлении на чувства и ум тех, кто пользуется архитектурным произведением по его прямому практическому назначению.

История человечества дает нам яркие примеры того, как господствующие классы использовали эмоционально воздействующие качества произведений архитектуры в целях порабощения и эксплуатации народных масс. Созданные руками и талантом трудящихся прекрасные здания, величественные храмы, дворцы и другие сооружения своим внешним видом, великолепием, величиной действовали на чувства и ум народа в желательном для господствующего класса направлении. То, что архитектура всегда и прежде всего удовлетворяла материальные, жизненные потребности, казалось, видимо, настолько естественным, привычным и не так сильно поражало чувства и воображение, как эмоционально-образные свойства архитектуры, что человечество на протяжении тысячелетий относило архитектуру к области искусства и ставило ее в один ряд с другими, прежде всего изобразительными искусствами — скульптурой и живописью.

Коснемся попутно вопроса о связи архитектуры как самостоятельной и специфической области строительства с наукой, техникой и экономикой.

С помощью науки архитектура решает функциональные задачи, связанные с социальными процессами, которые должны протекать в здании или архитектурном комплексе, а также технические задачи — прочность, устойчивость здания, акустика, звукоизоляция, теплоизоляция, освещение, инсоляция, вентиляция и т. д. Техника, и в первую очередь строительная техника, является необходимым средством осуществления архитектурного замысла, его материали-

зации, без нее нет и не может быть и самой архитектуры. Экономические условия определяют материальные возможности осуществления здания и т. д. В то же время архитектура всегда сохраняет свою принадлежность и к области искусства, т. е. художественно-образную выразительность, которая воздействует на чувства человека, а через них влияет на его ум, пробуждает воспоминания, вызывает ассоциации, зарождает идеи.

Эту слитность и нераздельность материально-утилитарной и художественно-идеологической функций архитектуры мы находим в любом архитектурном сооружении.

Египетские пирамиды, основное назначение которых состояло прежде всего в том, чтобы сохранить тело умершего фараона и всего необходимого ему в загробной жизни (драгоценной утвари, оружия, украшений и пр.), в то же время выражали идею божественного величия фараона, незыблемость его неограниченной власти. Религиозные сооружения — древние языческие храмы, христианские церкви — были не только символической обителью бога и местом жертвоприношения или богослужения, но и сокровищницами, жилищами жрецов, иногда астрономическими обсерваториями, школами, залами народных и общественных собраний, нередко оборонными сооружениями. Кстати сказать, в наше время в некоторых капиталистических странах культовые здания зачастую эксплуатируются как кинозалы и концертные залы.

Только близкие к скульптуре монументальные сооружения типа обелисков, триумфальных ворот и т. п. не имеют или почти не имеют непосредственно утилитарного назначения.

На противоположном конце бесконечного ряда многообразных зданий и сооружений, точнее, уже за его пределами, могли бы быть поставлены упомянутые в начале этой главы сооружения, являющиеся продуктами других областей строительства, не имеющие идейно-художественной функции.

Всем этим я хочу еще раз подчеркнуть, что архитекторам необходимо всегда помнить о двусторонней природе архитектуры, о неразрывном единстве в ней двух начал — материального и идеального — единстве, без которого она не существует.

Только учет взаимообусловленности и взаимозависимости обеих

этих сторон архитектуры, одновременное и полноценное их решение, найденное в итоге творческого процесса, могут обеспечить гармоничное совершенство архитектурного произведения.

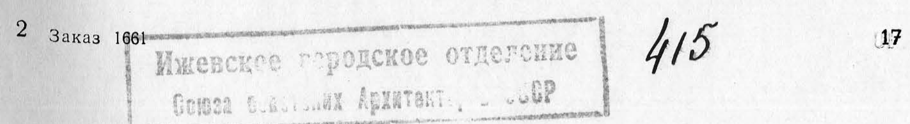
Своеобразие архитектуры, в частности, в том и состоит, что рациональное решение вопросов функционального назначения отдельного здания или архитектурного комплекса, его эксплуатации, его конструкций, инженерного оборудования, выбора строительных и отделочных материалов, экономической целесообразности и т. п. помогает его наилучшему идейно-художественному решению и наоборот.

Выявление в архитектурно-художественном образе утилитарного назначения архитектурного произведения способствует лучшему раскрытию вложенного в него идейного содержания, которое всегда в той или иной мере связано с непосредственно утилитарным назначением здания или сооружения. Понятно, что создание материальных условий, искусственной среды для осуществления тех или иных конкретных жизненных процессов требует обязательного использования строительных и отделочных материалов, конструкций и других средств строительной техники, а главное, человеческого труда, который овеществляется в процессе строительного производства.

Помимо чисто художественной ценности, произведение архитектуры приобретает определенную, весьма значительную материальную ценность как чисто утилитарное сооружение, и эта ценность повышается в зависимости от его идейно-художественных качеств. Единство материального и духовного придает архитектуре такие особые качества, которые отличают ее от других искусств. Они повышают значение архитектуры в жизни человека и увеличивают силу ее идейно-эстетического воздействия. Отсюда — высокие требования, предъявляемые к советским архитекторам и их творческой деятельности. Они закономерно вытекают из специфики архитектуры, из ее связи с техникой и экономикой, с одной стороны, и с искусством — с другой.

Содержанием архитектуры является не только отражаемый в ее произведениях существующий внешний мир и прежде всего общественный человек с его деятельностью, бытом, мыслями, чувствами,

2 Заказ 1661



вкусами, но и материальная частица этой действительности, создаваемая человеком в данном конкретном произведении архитектуры в виде жилого дома, промышленного здания и т. д.

В содержание архитектурного произведения входят: назначение сооружения, т. е. социальный процесс, для проведения которого создается данная материальная среда; отношение общества к этому процессу, требующее определенных условий для его проведения; конструктивно-технические, экономические и эстетические принципы решения архитектурного произведения, наконец, отношение общества к внешнему миру, к жизни вообще и к отдельным ее проявлениям, опосредованно вытекающее из всего содержания произведения.

Возьмем, например, промышленное здание — цех одного из наших заводов. Процесс, происходящий в нем, — труд. Характер условий проведения процесса — обеспечение высокой производительности труда и высокого качества продукции, наибольшего облегчения труда, полной его безопасности, соблюдение требований гигиены, удобства и т. д.; необходимость обеспечения наименьшей стоимости строительства и последующей эксплуатации здания. Во всем этом отражается отношение советского общества к процессу труда — как к труду свободному, мирному, созидательному, радостному; отношение общества к миру вообще, которое характеризуется любовью к жизни, оптимизмом, пафосом труда и борьбы за мир и построение коммунизма, сознанием величия и мощи своей Родины.

Во взятом нами примере выраженное в общих чертах и далеко не полно содержание архитектор должен раскрыть, отразить его в своем произведении, найти такой архитектурный образ, который, вытекая из наилучшего решения всех функциональных, конструктивно-технических, экономических, эстетических задач, эмоционально возбуждал бы у людей мысли и чувства, заложенные в содержании произведения.

Таким образом, архитектура, удовлетворяя определенные материальные потребности общества и одновременно отражая внутреннее содержание архитектурного произведения, запечатлевает и сохраняет для грядущих поколений взгляды, идеалы и чаяния

общества, находящегося на определенной ступени исторического развития, важнейшие события его жизни, условия его материального и духовного существования и т. д. В этом находящемся в единстве и тесной взаимосвязи функционально-утилитарном и идейно-художественном содержании архитектурного произведения сказывается сложная, своеобразная природа самой архитектуры.

Если материальные основы архитектуры как области строительного производства и ее связи с наукой, техникой, экономикой достаточно ясны, то ее идейно-художественная основа значительно сложнее.

Как известно, содержанием искусства вообще как идеологической надстройки является прежде всего объективная действительность в ее многообразных проявлениях, отражаемая в конкретных единичных художественных образах.

Архитектура, рассматриваемая как один из видов искусства, также отражает действительность, но как материальное производство она участвует в создании какой-то, хотя и весьма ограниченной, части этой действительности.

Создавая город с его площадями и улицами, благоустройством и инженерным оборудованием, садами и парками, стадионами и мостами, зданиями самого разнообразного назначения, архитектор вместе с другими специалистами и строителями видоизменяет часть окружающего нас мира, приспосабливает ее для многообразных нужд общества. Каждое здание, каждое сооружение является кусочком, элементом новой, создаваемой человеком действительности.

Форма произведения любого искусства — это воспринимаемая нашими внешними чувствами внутренняя организация его содержания, способ существования этого содержания, его строение, создаваемое присущими этому виду искусства художественно-выразительными средствами. Форма — это то, во что облекается внутреннее содержание художественного произведения. Она в значительной степени обусловлена содержанием, но в свою очередь сама влияет на него.

Художественный образ или система находящихся во взаимодействии художественных образов в наглядной конкретно-чув-

ственной форме отражает действительность. Но каждое искусство отражает ее лишь в той мере и в том виде, какие ему доступны. Каждое искусство обладает своими, особыми выразительными или изобразительными средствами, своими особыми формами, своей, свойственной только ему, системой специфических художественных образов. Само собой разумеется, что эта система имеет исторический характер.

Своеобразие каждого искусства заключается в том, что ему присуще ограниченное известными пределами свойство отражать действительность, которое зависит от его изобразительных возможностей.

По форме отражения действительности и охвату ее явлений архитектура сильно отличается от всех других видов искусства. Хотя эмоционально-эстетическое воздействие архитектуры связано с ее зрительным восприятием, оно отлично от других выразительных, а тем более изобразительных искусств.

Зрительные впечатления, получаемые от восприятия произведения живописи, вызываются изображением зрительно воспринимаемого мира, передаваемого на двухмерной поверхности картины (плоскостной, сферической, цилиндрической и т. д.) посредством линий, цвета, колорита, светотени, линейной и воздушной перспективы, иногда — фактуры поверхности и т. д. В скульптуре зрительные впечатления, получаемые от созерцания скульптурного произведения, вызываются объемным, т. е. трехмерным изображением зрительно воспринимаемого объекта внешнего мира (точнее, его внешней формы), главным образом человека. Средствами изображения в скульптуре являются применяемый материал, различная обработка его поверхности, различное освещение, иногда цвет материала и т. д.

Зрительные впечатления в архитектуре вызываются не изображением зрительно воспринимаемых, реально существующих предметов. Сами предметы — здания, сооружения, внешняя форма, художественная композиция которых создается посредством сочетания материальных (вещественных) объемов, поверхностей и использования определенных образуемых ими линий, материалов, цвета, фактуры, а также светотени, соотношений геометрических

размеров элементов, составляющих внешнюю форму, создающих те или иные пропорции, ритм и т. д., — вызывают у зрителя эмоциональные эстетические переживания, которые способствуют раскрытию содержания произведения архитектуры. При этом следует помнить, что архитектурно-художественный образ произведения архитектуры отличается от художественного образа произведения живописи или скульптуры, в частности тем, что он возникает в процессе не только зрительного восприятия, но и утилитарного использования данного здания, сооружения или их комплекса.

Особенность архитектуры как одного из видов искусства состоит в том, что она не изображает достоверный, чувственно воспринимаемый облик реально существующих предметов и явлений; это сближает ее до некоторой степени с музыкой, задачей которой также не является вещественно-реальное изображение мира. Архитектуру роднит с музыкой и некоторая зависимость ее выразительных средств от математически обоснованных законов пропорций, ритма, гармонии.

Следует добавить, что художественные образы произведений архитектуры способны через ряд представлений, опосредствований, ассоциаций, вытекающих из содержания архитектурного произведения, возбуждать у зрителя большие чувства — патриотизм, гордость за свою родину и народ, пафос труда, которые являются в конечном счете следствием решения в данном произведении как общих задач, поставленных обществом перед архитектурой на определенном историческом этапе его развития, так и частных, конкретных задач, выдвигаемых при проектировании и строительстве данного объекта.

Задача, поставленная перед советской архитектурой нашей социалистической действительностью, достаточно ясна — строить удобные и красивые, экономичные и добротные здания и сооружения, улучшать планировку и застройку наших городов и поселков, участвовать в социалистическом переустройстве сел и деревень. Она вытекает из осуществляемой всем советским народом программы развернутого строительства коммунистического общества — в первую очередь создания материально-технической базы коммунизма и коммунистического воспитания человека.

Выполнение этой величественной программы требует, в частности, всемерного развития и повышения качества строительства производственных зданий и сооружений, жилых домов, зданий всех видов культурно-бытового обслуживания населения, коммунальных предприятий и т. д.

Решение этой задачи следует рассматривать не только как одно из средств достижения самого высокого в мире уровня благосостояния советского народа, но и как необходимую предпосылку для развития коммунистических форм труда и быта и коммунистического воспитания всех членов советского общества.

Проблемы, которые возникают перед советским зодчим в процессе его работы, многочисленны и разнообразны. На первое место должны быть поставлены задачи, связанные с внедрением индустриальных методов производства работ на основе всемерного использования современной высокоразвитой строительной техники, вопросы экономики строительства, эстетики и т. д.

Далее — задачи, связанные непосредственно с проектированием данного конкретного объекта. Одни из них определяются заданием на разработку проекта, в котором указывается назначение здания, конкретные условия его размещения, требования к внутренней планировке и т. д., другие же возникают перед архитектором уже в процессе работы над проектом здания, а затем в процессе его осуществления и включают выбор приема композиции, конструкций, материалов, способов отделки, внутреннего оборудования, меблировки, убранства, поиски средств художественной выразительности.

Решение всего комплекса этих задач составляет содержание творческого процесса создания архитектурного произведения.

Главным при этом, будь это отдельное здание, сооружение или их комплекс, является решение функциональных задач, т. е. создание наилучших материальных условий, необходимых для осуществления одного или нескольких взаимно связанных жизненных (социальных) процессов — труда, быта, культуры. В неразрывной связи с ними решаются эстетические задачи, в том числе создание выразительного художественного образа, способного оказать эмоциональное воздействие на человека.

Одним из важнейших средств достижения указанной цели является строительная техника, т. е. материалы и конструкции, из которых создается архитектурное произведение, условия и методы организации строительства, т. е. процесса реализации архитектурного замысла.

Действительно, рациональная строительная конструкция в руках архитектора может стать одним из средств достижения архитектурно-художественной выразительности внешнего образа здания или сооружения.

Правдивость, ясность конструктивной формы, выбранная на основе статического расчета, гармоничность ее пропорций, являющаяся следствием продуманного, логического соотношения элементов и размеров конструкции, всегда вызывают эстетическое чувство удовлетворения ее рациональностью, логичностью.

Здесь открывается широкое поле для полного и тесного творческого содружества архитектора и конструктора. При этом архитектор должен не только выбирать совместно с конструктором тип конструкции, наиболее отвечающий назначению здания и условиям осуществления в нем конкретного жизненного процесса, но и наилучшим образом включать выбранную конструкцию в композицию здания и наиболее полно использовать ее и по прямому назначению и как одно из средств архитектурно-художественной выразительности.

Иными словами, архитектор должен в общей композиции здания «выявить» конструкцию, ее работу, придать ей выразительный, «художественный» вид (памятуя о том, что, по выражению К. Маркса, «человек формирует материю также и по законам красоты» *). Это достигается посредством приведения ее видных зрительно частей в единую, целостную систему пропорциональных, ритмических и масштабных отношений, увязанных со всеми остальными частями и элементами здания или сооружения, находящимися во взаимодействии с этой конструкцией, а также соответствующей обработки ее открытых поверхностей (цвет, фактура).

Средством архитектурно-художественной выразительности зда-

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1957, стр. 158.

ния или сооружения может служить почти каждый строительный материал, в своем естественном виде или обработанный, если только он остается видимым.

Правильное использование конструкций и материалов здания создает возможность яркого художественного выражения общих закономерностей, которые проявляются в его конструктивной системе и характерны для нее. Оно же способствует выявлению объективных физических свойств конструкций и материалов, соотношений несущих и несомых частей, т. е. тектоники здания.

Другую группу составляют средства архитектурно-художественной выразительности, с помощью которых решаются художественные задачи, но одновременно в известной мере повышается и качество решения функциональных задач. Они используются прежде всего для выявления общего строения архитектурного произведения, композиционной структуры архитектурного организма, т. е. того, что называется архитектоникой здания или сооружения. Архитектоника произведения архитектуры, определяемая его содержанием, обусловливает объемно-пространственную структуру здания или сооружения, соотношение и взаимосвязь его главных и второстепенных элементов.

К числу главнейших средств архитектурно-художественной выразительности относится прежде всего общая композиция здания и его объемно-пространственная структура, приемы решения и принципы построения которых весьма многочисленны и разнообразны: центрические, симметричные, асимметричные свободные, лаконичные однообъемные, сложные многообъемные, высотные, горизонтально-вытянутые и т. д.

Для достижения большей эмоциональной выразительности архитектурного произведения огромное значение имеют его пропорции.

При правильном и удачном решении пропорций проектируемого здания архитектор добивается гармонического сочетания размеров отдельных его частей между собой и со всем целым. Пропорции, учитывающие внутреннее содержание архитектурного произведения, его назначение, характер, размеры и окружение, служат одним из важных средств создания правдивого архитектурного

образа, способствуют реалистическому отражению действительности.

Таким же необходимым и важным средством является масштабность здания, которая, в частности, должна соответствовать его роли и значению в окружающей внешней среде, включая другие сооружения. Назначение и характер самого здания, в свою очередь, влияют на установление его общей масштабности.

Способы членения здания, его объемов, плоскостей; пластическое решение его отдельных частей и деталей; применение цвета для большего зрительного объединения отдельных элементов в одно целое или, наоборот, для их выделения и подчеркивания и т. д. также являются средствами архитектурно-художественной выразительности, которые помогают архитектору лучше и полнее раскрыть его творческий замысел.

Несколько обособленное место среди средств архитектурно-художественной выразительности занимает орнамент, который в известной мере является как бы переходным и связующим звеном между архитектурой, с одной стороны, и скульптурой и живописью, с другой. Орнамент может быть отвлеченно-геометрическим, растительным, символически-смысловым, скульптурно- или живописно-изобразительным, приближаясь к декоративной живописи и скульптуре. Но во всех случаях это — средство, которое иногда очень сильно способствует более полному раскрытию идейно-художественного содержания архитектурного произведения (посредством зрительно-образного «рассказа» о нем), усиливает эмоционально-художественное воздействие произведения архитектуры, выявляя тектонические и конструктивные свойства и особенности здания, его конструкций, частей и деталей.

В отдельных случаях архитектор в качестве средств художественной выразительности привлекает другие искусства, в первую очередь изобразительные — скульптуру и живопись, а также декоративно-прикладные.

История архитектуры дает нам много примеров синтеза архитектуры с монументальной скульптурой и живописью и иногда с литературой (различного рода тексты и надписи, используемые в утилитарных целях, для выявления идейного содержания произ-

ведения архитектуры и, наконец, в качестве декоративного элемента архитектурного сооружения).

Иногда очень сильное эмоциональное впечатление на человека производит взаимодействие музыки и архитектуры. Вспомним статью Энгельса «Родина Зигфрида», где он рассказывает о впечатлении, произведенном на него готическим собором в Ксантене.*

Решая весь комплекс задач, особенно художественных, которые возникают при создании архитектурного произведения, архитектор должен постоянно помнить о том, что это произведение является прежде всего продуктом материального производства и, следовательно, всегда представляет собой определенную материальную ценность, а потому должно соответствовать конкретным экономическим условиям данного времени.

Экономические условия и технические средства в большой степени определяют собой процесс творческой работы архитектора — композицию архитектурного произведения и конечный ее результат — здание или сооружение.

Творческий процесс создания архитектурного произведения обычно начинается с момента получения архитектором задания на конкретный архитектурный объект — отдельное здание, сооружение или их комплекс. Иногда задание может быть очень общим, ограничиваться только темой — жилой дом, театр, мост и т. д., и архитектор должен сам или совместно с соответствующими специалистами собрать все исходные данные для начала работы и разработать детальную программу проектирования. Но даже будучи предельно кратким, оно обычно уже дает первый толчок для начала творческого процесса — возникновения первоначального, самого общего архитектурного замысла, идеи здания. Задание может быть достаточно полным, даже исчерпывающе точным, и представлять собой подробную программу проектирования, т. е. не только определять назначение здания, место постройки, но и указывать перечень помещений, их размеры, площадь, группировку, устанавливать объем, обязательные к применению конструкции и материалы, характер оборудования, различные специальные требования, а

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., 1931, т. II, стр. 63.

также содержать необходимые данные об участке, грунтах и т. п. Но и в этом последнем случае первоначальный замысел, которым начинается весь творческий процесс, возникает сначала в воображении архитектора в самых общих чертах, без деталей.

Эта самая начальная стадия создания архитектурного произведения характеризуется возникновением у архитектора ряда однородных или различных представлений о будущем здании, общих и недостаточно отчетливых в отношении основных элементов — плана, разреза, фасадов, хотя в целом они могут быть яркими, сильными, выразительными. Они могут возникать или последовательно одно за другим, или вытекать одно из другого, как бы развивая одну и ту же архитектурную идею. Раз возникнув, начальный архитектурный образ здания постепенно развивается в беглых, а иногда довольно устойчивых представлениях или же сменяется рядом новых самостоятельных представлений — образов, из числа которых архитектор производит свой первый отбор.

Если подготовка и воспитание зодчего в архитектурной школе и его творческое развитие в начале практической работы верно направлялось его учителями и руководителями или самостоятельно шло правильным путем, то в последующей творческой работе первоначальный замысел — идея здания, начальный архитектурный образ, всегда возникает как зрительный объемно-пространственный и обязательно целостный, т. е. такой, который является образом всего здания, а не взятых отдельно планов, фасадов, конструктивной и тектонической систем. Образ должен быть целостным и потому, что в воображении архитектора возникает одновременно в единстве все содержание будущего произведения архитектуры и его форма, предположительно лучшим образом раскрывающая содержание.

Начальный образ будущего архитектурного произведения после его дальнейшего развития, завершения и реализации в виде выстроенного здания должен, как это хотелось бы архитектору-автору, возникать и у других людей. Но прежде архитектурный образ должен пройти длинный путь развития, в процессе которого ведущая роль остается за архитектором — автором замысла. При этом чем больше образ конкретизируется, чем ближе подходит

к моменту своего воплощения в материальный предмет — в здание, тем больше становится участников всего этого сложного творческого процесса.

Плох тот архитектор, который отказывается от ведущей роли до завершения всего творческого процесса, т. е. до полного окончания строительства, и ограничивает ее только замыслом или какой-то другой ближайшей стадией его разработки.

Начальный образ здания, целостно возникший в воображении архитектора, обычно сохраняется в процессе дальнейшего развития таким же целостным, становясь только все более ясным и определенным, хотя работа над ним обычно растекается по разным руслам и даже частями передается в разные руки.

Назначение здания, обслуживаемые им процессы, необходимый для этого состав помещений, их группировка, место сооружения, различные общие и специальные условия проектирования, технические и экономические возможности, градостроительное, политическое, народнохозяйственное, культурное, эстетическое значение здания — все это оказывает большее или меньшее влияние на ход мысли архитектора-автора и дальнейшее развитие начального архитектурного образа.

Трудно проходить эту начальную стадию творческого процесса только мысленно, пользуясь одним лишь воображением и памятью. Здесь на помощь архитектору приходит его профессиональное умение фиксировать и уточнять свои мысли зарисовкой их — эскизированием — с помощью беглых, обобщенных и часто поначалу неточных, но самому автору понятных набросков, своего рода условной архитектурной скорописи.

Эти лаконичные заметки, иногда внешне очень эффектные, хотя автор обычно к этому и не стремится, особенно хорошо характеризуют как сам творческий процесс, так и творческое лицо архитектора.

Чаще всего это наброски внешнего облика здания — его фасадов, перспективных изображений, которые обычно сопровождаются самыми обобщенными схемами планов и разрезов. Но даже отсутствие последних отнюдь не означает преимущественного внимания архитектора к внешнему виду здания, так как общая объемно-про-

странственная структура (т. е. основа решения планов и разрезов, а не только фасадов) на этой начальной стадии работы достаточно полно и ясно для архитектора выражается именно такими беглыми эскизами.

Для дальнейшего развития постепенно уточняемого и проясняющегося замысла становится необходимой раздельная и все более детальная разработка отдельных его сторон. Начинается эскизирование планов здания и одновременно — генерального плана, уточняется его объемно-пространственная организация, появляются идеи конструктивных схем и самих конструкций, их тектонического выражения, уточняются разрезы и фасады. В этом процессе нет и не может быть строгой и определенной последовательности, обязательной во всех случаях. Разрабатывая проект, архитектор ни на минуту не забывает об общем целостном образе здания и увязывает с ним теперь уже отдельно разрабатываемые его стороны. В процессе работы, если этого требуют обстоятельства, он вносит изменения в первоначальный образ, корректирует его, уточняет и совершенствует. Порядок этого этапа разработки устанавливается такой, какой в данный момент нужен для дальнейшего развития целостного объемно-пространственного образа здания.

На порядок и характер работы в значительной мере влияет тема — назначение здания, его содержание. В одних случаях больший упор делается на решение внутренней планировки, в других — на разрез и конструктивную систему; иногда большее внимание требует внешний облик здания, его объемное решение, фасад. Но всегда архитектор исходит из сложившегося в его воображении общего целостного образа проектируемого здания или сооружения.

В жизни мне не раз приходилось встречать и другой, на мой взгляд, порочный метод проектирования, с помощью которого хотя и можно построить здание, но нельзя создать подлинного произведения архитектуры. Обычно в этом случае сначала, исходя из заданной программы, разрабатывают планы, аккуратно укладывая в них все помещения, с учетом их связи и группировки, затем, установив внутреннюю высоту помещений и, если это нужно, прикинув разрезы здания, решают фасады. Бывает и наоборот — решив фасады, переходят к разработке планов и «подгонке» их к фасадам.

Здесь открывается широкое поле для узкой специализации. Появляются «архитекторы»-планировщики, фасадники, перспективисты, озеленители, интерьерщики... Одни из них специализируются лишь на эскизной разработке здания (так сказать «композиторы», «сугубо творческие работники»), другие становятся специалистами по рабочим чертежам. Но архитектор, зодчий в истинном понимании этого слова, исчезает, и остается только ремесленник, далекий от подлинного мастерства.

Виновником такого положения бывает архитектурная школа, готовящая архитекторов; часто к этому приводит неправильная организация труда архитектора, но прежде всего дело в самом архитекторе.

Предпринятой мной попыткой анализа творческого процесса работы архитектора, основанного на долголетнем личном опыте, мне хотелось бы, насколько это в моих силах, помочь моим младшим товарищам по профессии в решении больших задач, стоящих сегодня перед советской архитектурой в период развернутого строительства коммунизма в нашей стране.

●

Жилая застройка Тракторной улицы (1925—1927)

Укрепление и рост народного хозяйства к концу восстановительного периода позволили в 1924—1925 гг. перейти в крупных городах страны от восстановления разрушенного жилого фонда к организации и постепенному развертыванию нового жилищного строительства. В Ленинграде при Губпрофсовете и Губоткомхозе были образованы Комитет содействия рабочему жилищному строительству и специальная строительная организация Стройком со

своим проектным бюро, которое в дальнейшем послужило основой для создания проектного треста (позднее института), Ленпроект.

Первоначально творческое ядро проектного бюро Стройкома, составившее его авторский коллектив, включало архитекторов Д. П. Бурышкина, А. И. Гегелло, А. С. Никольского, Г. А. Симонова и Л. М. Тверского. Административно возглавлял его Г. А. Симонов, который до этого уже года три-четыре работал в системе Откомхоза.

Первой задачей, поставленной перед нашим коллективом, была разработка проектов новой жилой застройки в б. Володарском (Невском) и б. Московско-Нарвском (Кировском) районах. Д. П. Бурышкину и Л. М. Тверскому был поручен участок по улице Ткачей в Володарском районе, а А. С. Никольскому, Г. А. Симонову и мне — два участка в Московско-Нарвском районе: так называемый «Крыловский участок» по б. Крылову переулку, переименованному затем в Тракторную улицу, и «Серафимовский участок» по улице (ныне проспекту) Стачек.

Оба участка в Кировском районе были свободны от капитальной застройки, не требовали почти никакого сноса старых строений и находились вблизи от крупных городских магистралей. Кроме того, такое размещение нового строительства не должно было мешать будущей коренной реконструкции района. Интересно, что техническая комиссия, которая была образована Комитетом содействия из виднейших специалистов городского хозяйства и строительства, высказала пожелание, «... чтобы застройка располагалась вдоль улиц, не вдаваясь в глубь участков, способствовала приданию улице возможно большей архитектурной красоты» *.

К работе над проектом мы приступили в конце ноября 1924 г. Началась она с эскизов планировки и застройки района, разработки программы проектирования и установления типа квартиры и дома. Перед нами была одна из первых страниц будущей истории советской архитектуры. Никакого опыта строительства жилых домов для рабочих первого в мире пролетарского государства не было. Столица нашей Родины Москва приступила к новому жилищному

* Г. А. Симонов, В Ленинграде, журн. «Вопросы коммунального хозяйства» № 3, Л., 1926, стр. 78.

Общий вид Тракторной улицы со стороны проспекта Стачек

строительству почти одновременно с Ленинградом. Имелся некоторый опыт строительства жилых домов для рабочих в капиталистических странах Запада, но это было далеко не то, что мы могли бы широко использовать в нашей работе. Тем не менее опыт современного зарубежного строительства, конечно, следовало учесть. Мы знакомились с ним не только по иностранным архитектурным журналам, но и в натуре. Так, Л. М. Тверской выезжал в командировку в Германию, а Г. А. Симонов — в Германию и Швецию.

Новое жилищное строительство начиналось в трудных условиях и требовало строжайшей экономии. Отсталость строительной промышленности, острый недостаток основных материалов, даже кирпича, низкий уровень развития строительной техники, нехватка квалифицированных рабочих чрезвычайно усложняли условия строительства. Все эти обстоятельства необходимо было учитывать при проектировании первых жилых домов. Так, например, использование в жилищном строительстве железобетонных конструкций исключалось: цемент и железная арматура шли прежде всего на

строительство промышленных предприятий. Первое время мы были вынуждены применять старый кирпич, бутовую плиту и металлические двутавровые балки, полученные при разборке старых разрушенных зданий; балки эти нередко были изогнуты и перед укладкой их приходилось выпрямлять. Мы не отказывались даже от старых, не пригодных для использования по прямому назначению железнодорожных и трамвайных рельсов. Лесные материалы — бревна и доски из свежей древесины — имели повышенную влажность и другие пороки. Не хватало железных труб, радиаторов и т. п.; это привело, в частности, к устройству в новых жилых домах печного отопления (позднее замененного центральным). Так же обстояло дело и с другими видами санитарно-технического оборудования, со скобяными изделиями и пр.

Чтобы иметь возможность выбрать лучшие архитектурно-планировочные решения застройки намеченных для жилищного строительства участков и лучшие проекты жилых домов, Комитет содействия в начале 1925 г. провел широкий открытый конкурс. Специальной комиссией (с участием архитекторов) была разработана программа конкурса, за основу которой были взяты предварительно разработанные нами основные положения для проектирования. Конкурсная программа предопределяла решение всех главных вопросов: плотность застройки участков, планировочные нормативы, этажность домов, тип и характер квартир и их санитарно-техническое оборудование, строительные материалы и конструкции.

На конкурс было представлено 27 проектов; творческий коллектив Стройкома в конкурсе не участвовал, но проекты застройки трех указанных выше участков разработал и представил на рассмотрение вне конкурса. Проект застройки еще одного участка — четвертого, так называемого Палевского массива, в Невском районе — разрабатывался на тех же правах архитекторами Жилсоюза.

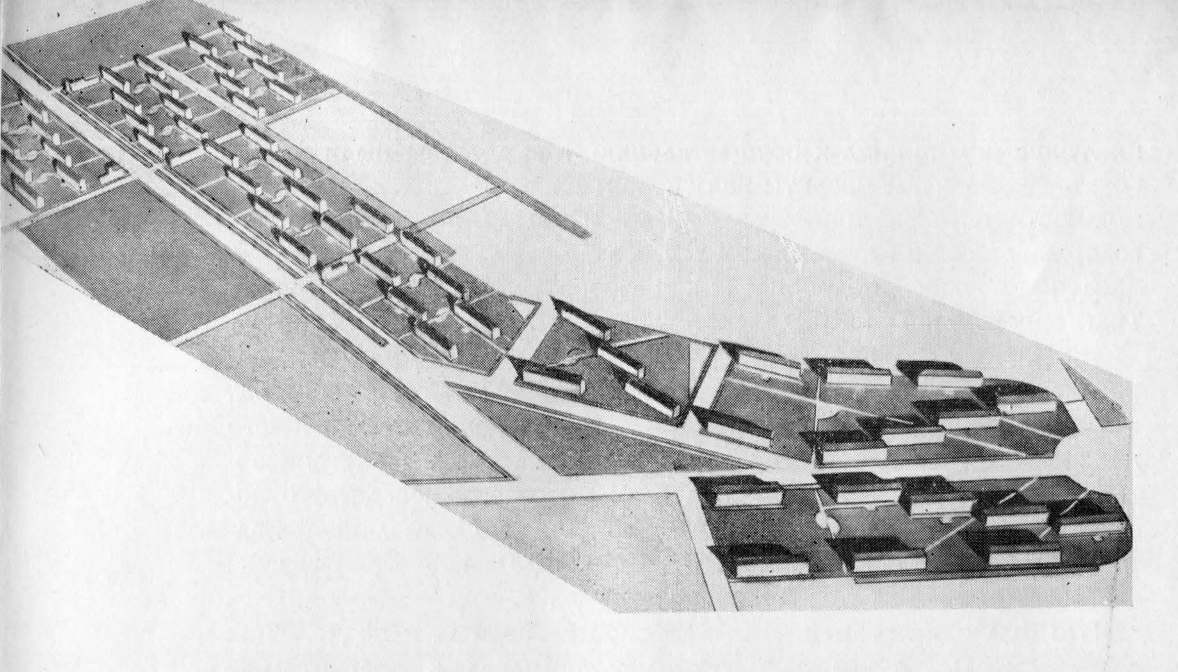
При рассмотрении материалов конкурса Комитетом содействия выяснилось, что ни один из представленных проектов не мог быть использован без значительной переработки, а это вызвало бы задержку начала строительства. Поэтому Комитет, внимательно рассмотрев 6 апреля 1925 г. проекты Стройкома и Жилсоюза, признал

их лучшими и принял к осуществлению. Мы должны были разработать технические проекты на основе наших предложений, по возможности учитывая при этом наиболее ценные и интересные идеи, содержавшиеся в материалах конкурса.

Я остановлюсь подробнее на разработке проекта застройки Тракторной улицы («Крыловского участка»). Здесь свободной от застройки была сравнительно узкая полоса вдоль б. Крылова переулка шириной около 100 *м* и длиной около 500 *м*. Таким образом, в данном случае нельзя было думать о создании законченного жилого квартала нового типа с широко озелененным внутриквартальным пространством, тем более, что наличие по соседству относительно ценных строений и близость довольно оживленной Балтийской улицы исключали возможность дальнейшего развития застройки в этом месте в ближайшие годы.

Это был один из немногих наиболее свободных и подходящих для строительства участков, который примыкал к сравнительно благоустроенной улице Стачек, имевшей хоть и плохую, но булыжную мостовую, водопровод и частично деревянную канализацию. А эти обстоятельства тогда были очень существенны, так как давали возможность избежать дополнительных расходов на строительство магистральных подземных сооружений и дорожные работы.

Если сравнить наши первоначальные, отраженные в макете эскизные соображения о застройке всего района проспекта Стачек с планом того же района, представляющим вторую стадию работы, то можно видеть, что на макете нет и намека на будущую застройку Тракторной улицы. Объясняется это тем, что с б. Крыловым переулком вначале мы просто не считались, так же как не учитывали и существовавшей тогда старой застройки. Этот макет показывает только общую идею, возможный характер намечавшейся нами вначале застройки района: свободной, в смысле отказа от классических композиционных схем с их непременной симметрией, зрительно воспринимаемым графическим равновесием, системой пересекающихся, взаимно увязанных геометрических осей и т. п. Однако принятый нами в эскизе принцип композиции застройки был не лишен геометризма и нарочитости. Он имел своего рода «графический»



Эскизный макет планировки и застройки Московско-Нарвского района

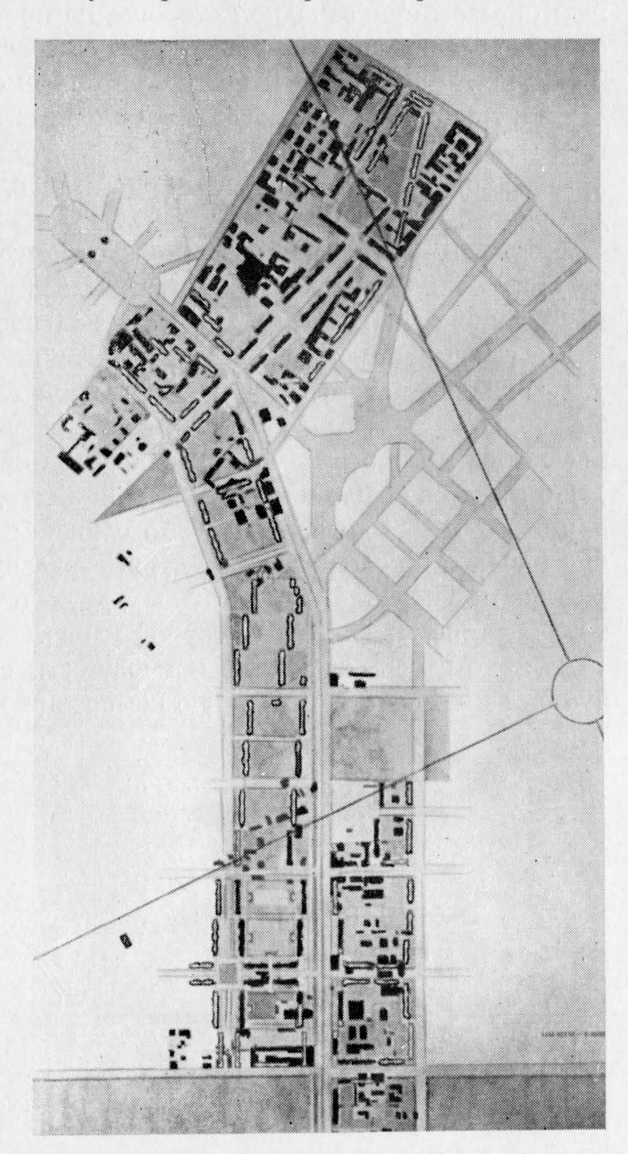
характер, который выразился в построении двух рядов параллельно стоящих, в основе одинаковых (типовых) жилых домов, постепенно отступающих от красных линий улиц. В этом проекте нашли отражение наши новаторские стремления, но в нем чувствовалось и влияние модного тогда формалистического западного искусства, в частности немецкого экспрессионизма. Тем не менее первоначально этот проект был одобрен технической комиссией Комитета содействия рабочему строительству, которая отметила, как сообщалось тогда в печати, «. . . смелость и новаторство архитектурного замысла».

Но мы не «почили на лаврах» и не остановились на этом решении; мы получили в высшей школе и на практической работе закваску здоровой, реалистичной* архитектуры и поэтому уже на следующем этапе работы, после тщательного изучения района в натуре — обследования его застройки, ознакомления с подземным

---

* Т. е. простой, правдивой, близкой к жизни, а не в смысле реализма как стилистического направления в архитектуре *(Прим. автора).*

инженерным хозяйством, после ряда эскизных прикидок и их обсуждения — пришли к решению, показанному на плане района. Здесь еще улавливаются отзвуки приема застройки, принятого нами в первоначальном эскизном проекте. Намеченная новым проектом застройка Тракторной улицы, хотя и не в точности соответствует осуществленной в натуре, но очень к ней близка. Разница в основном состоит в том, что расширенное «устье» Тракторной улицы со стороны проспекта Стачек в проекте отсутствует, а расширение ее сделано в средней части; остальные элементы планировки — образование небольшой внутренней почти квадратной площади у поворота улицы и ее выход на Балтийскую улицу — уже точно намечены. Значительно больше изменилась застройка Серафимовского участка по про-



Проект планировки и застройки Московско-Нарвского района

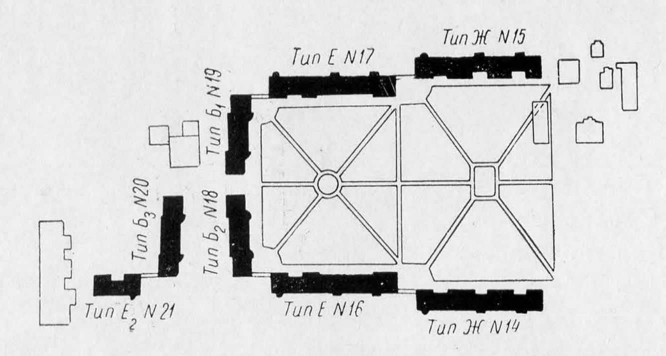
спекту Стачек, где уступчатость в расположении домов стала менее назойливой, чем в первоначальном эскизе.

Район застройки, намечавшийся вдоль проспекта Стачек, главным образом с ее западной стороны, на протяжении около 1,25 *км* от Ново-Сивковской улицы до б. Путиловской железнодорожной ветки, представлял собой низкое, затопляемое при сильных наводнениях место, с высоким уровнем стояния грунтовых вод. Вблизи проспекта Стачек он был довольно густо, но неравномерно застроен в основном ветхими перенаселенными одно- и двухэтажными деревянными домишками.

Сеть неблагоустроенных улиц, незамощенных, не имевших ни водопровода, ни канализации, тянулась от проспекта Стачек к берегу Финского залива и деревне Волынкиной.

На генеральном плане района ближайшую к проспекту Стачек узкую полосу, которую при первоочередной застройке легко можно было бы обеспечить водопроводом, канализацией и электроэнергией, мы разбили на восемь мелких кварталов средним размером 140×170 *м*. Это не были кварталы в нашем сегодняшнем понимании — для этого они были прежде всего слишком малы. Каждый из них при площади около 1 *га* имел периметральную застройку из четырех-шести в основном трехэтажных, двух- и трехсекционных домов того же типа, что и на Тракторной улице.

Нам хотелось создать по возможности свободную и живописную объемно-пространственную композицию застройки из простых



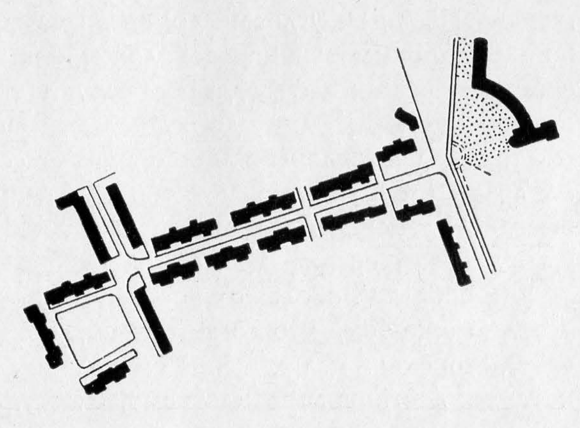
Первая очередь застройки Серафимовского участка. План

и лаконичных, достаточно крупных архитектурных элементов — типовых секций, число которых было невелико (четыре-пять). Разнообразие типов домов достигалось разным сочетанием секций, зеркальным поворотом домов в отношении их поперечной или продольной оси, местными повышениями до четырех этажей и разным характером соединяющих дома арок и полуарок. Кроме того, мы имели в виду, что эти типы домов возможно будут использованы для застройки всего района в ближайшие два-три года.

Если учитывать уровень строительной техники 1920-х годов: ручную кирпичную кладку и отсутствие даже намеков на индустриальные методы строительства, мне представляется, что и эти первые, хотя и довольно робкие попытки типизации проектирования были для своего времени прогрессивным явлением.

Следует остановиться еще на одном моменте, который в равной степени относится к застройке обоих участков, а именно на вопросе об обеспечении населения новых кварталов учреждениями культурно-бытового обслуживания, которому в настоящее время придается столь большое значение.

В те годы этот вопрос с таким размахом, как сейчас, еще не ставился, главным образом из-за недостатка материальных средств: прежде всего надо было ликвидировать острейшую нужду в жилой площади. Однако вскоре после закладки первых жилых домов стало постепенно развертываться и культурно-бытовое строительство. Что касается детских яслей и садов, то на этой начальной стадии жилищного строительства они создавались на средства отдельных промышленных предприятий; для



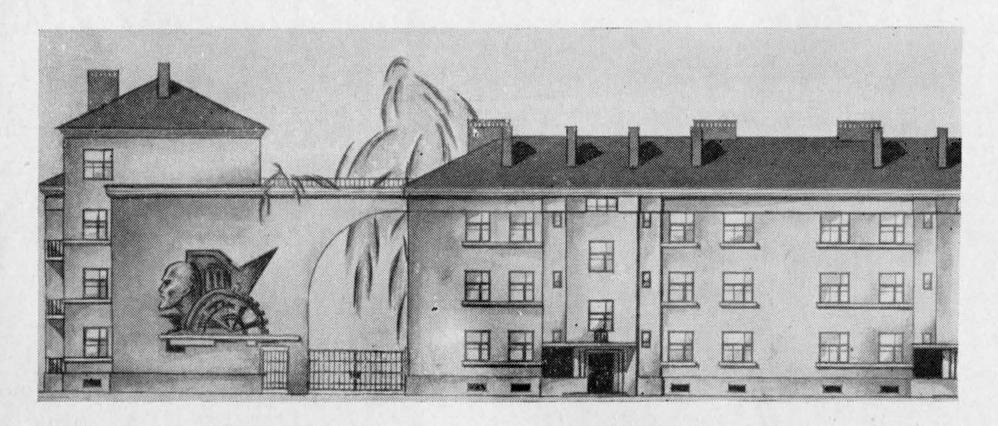
Первая очередь застройки Тракторной улицы (Крыловского участка) Московско-Нарвского района. План

них использовались преимущественно бывшие барские особняки и большие квартиры в доходных домах повышенного типа. Обеспечение населения школами, предприятиями общественного питания и коммунального обслуживания пошло по линии строительства новых зданий школ, лечебных учреждений, фабрик-кухонь, бань, прачечных и т. д. Характер объемно-пространственной композиции застройки Серафимовского участка с периметральным расположением жилых домов, с большими, свободными от застройки пространствами, объединявшими два-три квартала, позволял в дальнейшем не только создать хорошее озеленение, игровые детские и спортивные площадки, но и разместить на нем здания яслей и детских садов.

Окончательная планировка и застройка Тракторной улицы видна на плане, где жилые дома показаны в реальных габаритах, а против «устья» улицы, с другой стороны проспекта Стачек, помещена новая школа (арх. А. С. Никольский), строительство которой началось в 1926 г.

Объемно-пространственная композиция застройки Тракторной улицы своеобразна и довольно живописна. Начало ей дают две пары соединенных полуарками домов, поставленных с двойным отступом от красной линии улицы; оно подчеркнуто также частичным повышением угловых домов до четырех этажей. Два следующих дома, симметрично расположенных вдоль Тракторной улицы, своими передними фасадами образуют три мелких уступа, постепенно сужающих улицу до нормальной ширины. Дальше по правой ее стороне поставлены в линию два трехсекционных дома, которым на левой стороне отвечают три двухсекционных дома (это было вызвано временной задержкой сноса небольшого строения, стоявшего на месте среднего дома).

Разнообразие объемно-пространственной композиции застройки усилено еще тем, что дома правой, ориентированной на северо-запад стороны в целях лучшей инсоляции жилых комнат обращены к улице лестничными клетками, выступающие объемы которых усиливают пластику фасадов. Этот короткий отрезок улицы замыкается на расстоянии около 320 *м* от проспекта Стачек торцом дома, образующего одну из сторон маленькой внутренней площади,

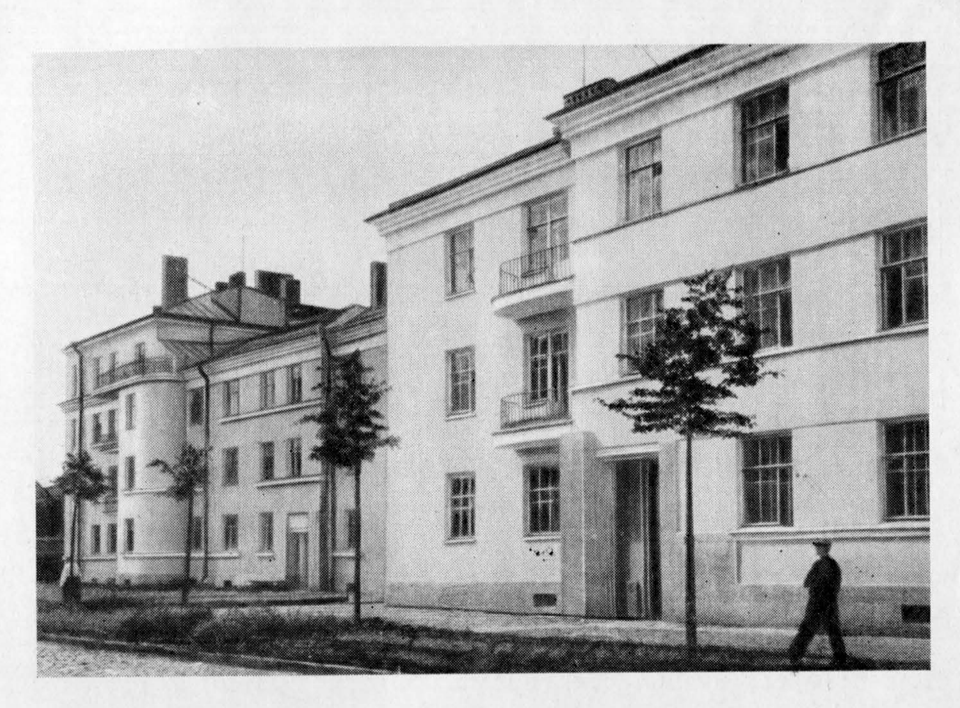


Эскиз фасадов домов, замыкающих Тракторную улицу

сдвинутой к северу от Тракторной улицы, которая здесь поворачивает почти под прямым углом к югу и коротким отрезком выходит к Балтийской улице.

Торец дома, замыкающий перспективу Тракторной улицы со стороны проспекта Стачек, предполагалось оформить цветным барельефом с профильным изображением головы В. И. Ленина на фоне орнамента, основанного на индустриальных мотивах. В композиции барельефа реалистическая трактовка головы Ленина сочеталась с некоторыми элементами экспрессионизма и в известной степени супрематизма (поддерживающая часть рельефа). К сожалению, в натуре барельеф выполнить не удалось.

Объединяющие отдельные дома арки и полуарки были одним из основных и немногочисленных декоративных средств художественной выразительности архитектурного образа застройки Тракторной улицы. Они помогают достижению большей цельности застройки и вместе с тем создают впечатление динамического характера композиции ансамбля. Этому же способствуют несимметрично закругленные в плане выступы лестничных клеток, объединенные с ними балконы, ассимметричный рисунок оконных переплетов (в проекте) и такой же характер включения в композицию фасадов простых по профилю подоконных тяг и зонтов над входами в лестничные клетки.



Дома в начале Тракторной улицы

Теперь, по прошествии более тридцати пяти лет, мне представляется, что весь этот композиционный замысел со скромным набором архитектурных деталей позволил нам создать своеобразный, достаточно острый, свежий и запоминающийся образ.

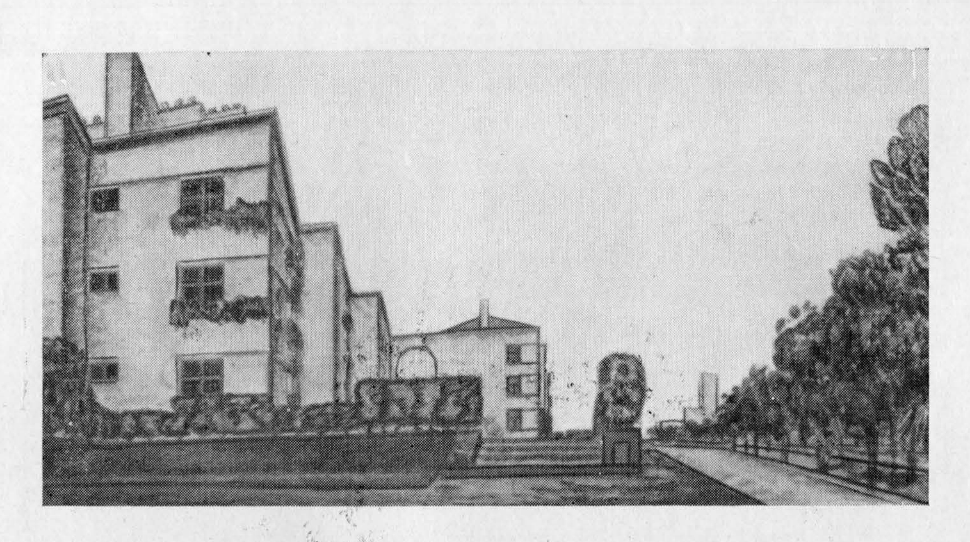
Архитектурный образ застройки Тракторной улицы возник и сложился у нас довольно быстро. В общих чертах процесс его формирования можно проследить по сохранившимся эскизам и чертежам, начиная с одного из первых набросков, на котором при еще усложненном объемном решении — с повышенной лестничной клеткой и примыкающими к ней в четвертом этаже хозяйственными помещениями (домовой прачечной и т. д.) — уже ясно намечался общий характер обработки фасадов. В нем отразилось наше стремление к простым архитектурным формам и деталям. Вторая стадия формирования образа видна на чертеже с фасадом и планом одного

Дворовый фасад одного из трехсекционных домов на Тракторной улице

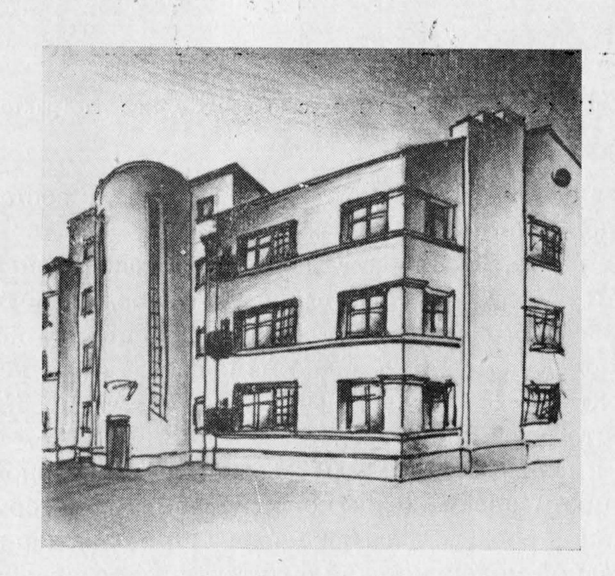
из домов, выполненном до проведения конкурса, в составе проекта застройки, принятого затем к строительству.

Несмотря на то, что проект застройки Тракторной улицы был признан пригодным для осуществления в натуре, мы подвергли значительной переработке как внутреннюю планировку квартир, так и внешний облик домов. Это видно из сопоставления первоначального перспективного рисунка, выполненного А. С. Никольским, эскизов и фотографий с натуры.

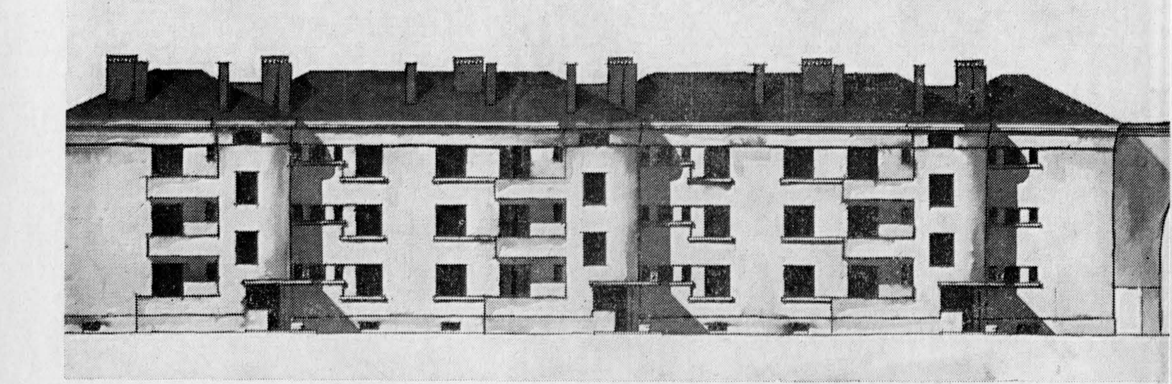
Простой и ясный облик жилых домов по Тракторной улице не вступает в противоречие с их конструкцией и материалами, из которых они построены. Здесь нет нарочитого подражания внешним формам западной модернистской архитектуры, основанным на применении легких железобетонных конструкций, почти сплошного остекления фасадов и т. д. Мне кажется, что архитектура этих



Эскизная перспектива застройки Московско-Нарвского района (рисунок арх. А. С. Никольского)



Один из первоначальных эскизов жилого дома для Московско-Нарвского района



Эскиз фасада трехсекционного дома на Тракторной улице

первых жилых домов была в свое время в некоторых отношениях ближе к социалистическому реализму, чем многое из того, что строилось у нас позднее, в период функционализма и конструктивизма.

Я имею в виду не только внешний архитектурный облик этих зданий, но и внутреннюю их планировку, т. е. самое основное — тип жилья.

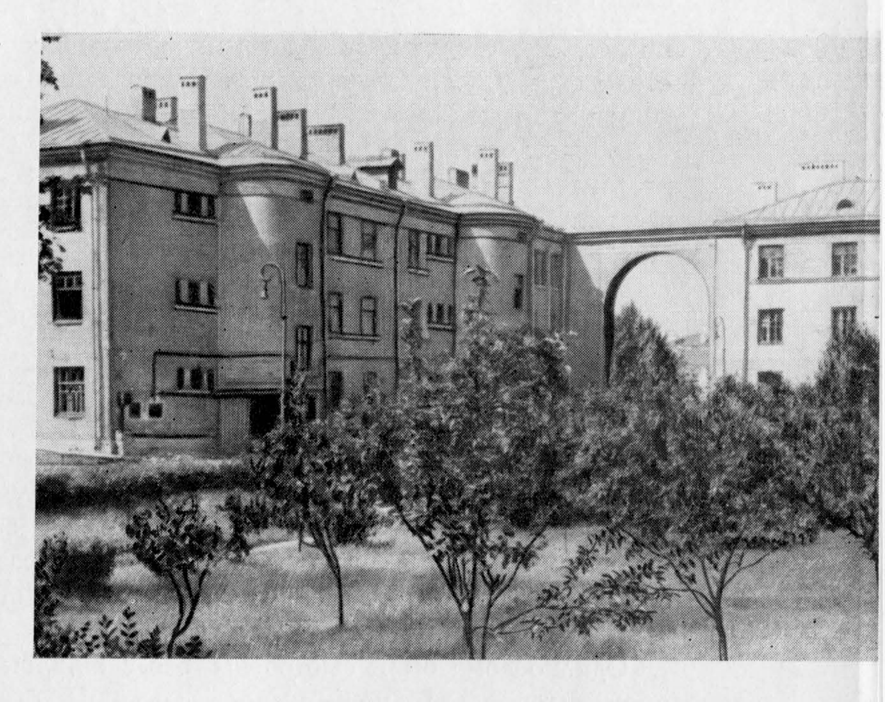
В конкретном решении ряда вопросов сказалось не только наше искреннее желание найти что-то новое, соответствующее требованиям жизни, но и отсутствие ясных, установившихся взглядов на пути социалистической перестройки быта, неразработанность проблемы нового типа жилья, а отчасти также — знакомство с современной архитектурно-строительной практикой зарубежных стран.

В определении типа жилья и разработке основных положений программы проектирования вместе с нами, архитекторами, принимали участие члены Комитета содействия рабочему строительству, на которых была возложена непосредственная подготовка к строительству, включая проектирование. Среди них были и рабочие

Трехсекционный дом в начале Тракторной улицы

с производства (тт. Королев, Вейнберг и др.) и специалисты, в числе которых необходимо упомянуть старого большевика, архитектора Н. М. Проскурнина. Интересно напомнить некоторые их предложения по внутренней планировке квартир, которые они выдвигали, ссылаясь на «сложившийся быт» русского промышленного рабочего. Они предлагали, в частности, устройство большой по площади, объединенной с кухней жилой комнаты, в которую должны выходить двери одной или двух спален, а также светлого помещения, связанного непосредственно с этой жилой кухней и оборудованного мойкой, ванной и бучильником для стирки белья (такое помещение имело тогда широкое распространение в жилищном строительстве для рабочих за границей, например в Англии и Германии). Кроме того, они считали необходимым делать в каждой квартире достаточно просторную и светлую переднюю, с местом для небольшого верстака и инструментов, чтобы в свободное время можно было заниматься домашними поделками или каким-нибудь

Застройка Тракторной улицы. Озеленение двора



ремеслом. Мы соглашались не со всеми пожеланиями. Так, например, не было принято предложение одного из членов комиссии устраивать входы в уборные непосредственно из комнаты дневного пребывания, объединенной с кухней. Принятые нами предложения членов комиссии нашли свое отражение в первом эскизном (предконкурсном) проекте, о котором я уже говорил.

Разработка технических проектов жилых домов велась по уточненной конкурсной программе. Для Московско-Нарвского района программа проектирования предусматривала застройку трехэтажными домами с подвалами. Плотность застройки была установлена не выше 20%, плотность населения — 175 человек на 1 *га*.

Учитывая затопляемость района при сильных наводнениях, отметку пола первого этажа жилых домов требовалось поднять на 15 *см* выше максимального уровня воды при наводнении 23 сентября 1924 г.

По количеству комнат квартиры намечались трех типов и рас-

пределялись следующим образом: квартиры в составе жилой кухни-столовой и двух спален из расчета заселения их одной семьей — 20%; квартиры в три комнаты с отдельной кухней, которые могли быть заселены в случае необходимости двумя семьями — 65%; квартиры в четыре комнаты с кухней на две семьи — 15%. При этом площадь жилой кухни-столовой была предусмотрена не менее 20 $м^2$, а кухня трех- и четырехкомнатных квартир на случай двухсемейного их заселения — не менее 9,1 $м^2$. Наименьшая площадь жилой комнаты была определена в 9,1 $м^2$ (при ширине комнаты не менее 2,7 *м*), высота этажа в чистоте — 2,98 *м*.

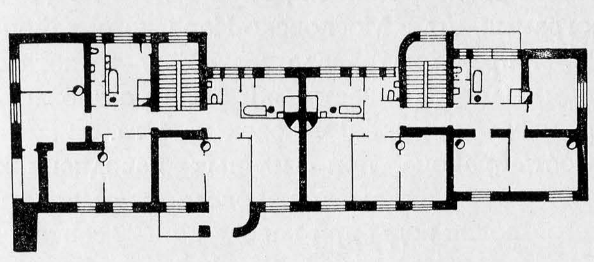
Как и первоначально, при кухнях намечалась отдельная светлая моечная с мойкой, ванной и бучильником для белья. После конкурса в процессе детальной разработки проектов и их обсуждения мы по экономическим соображениям отказались от отдельного помещения моечной с бучильниками, мойку заменили обычной раковиной, а ванну с водогрейной колонкой разместили в жилой кухне (это иногда практиковалось в жилищном строительстве капиталистических стран).

Однако дома были выстроены без ванн, так как тогда наша промышленность их не выпускала.

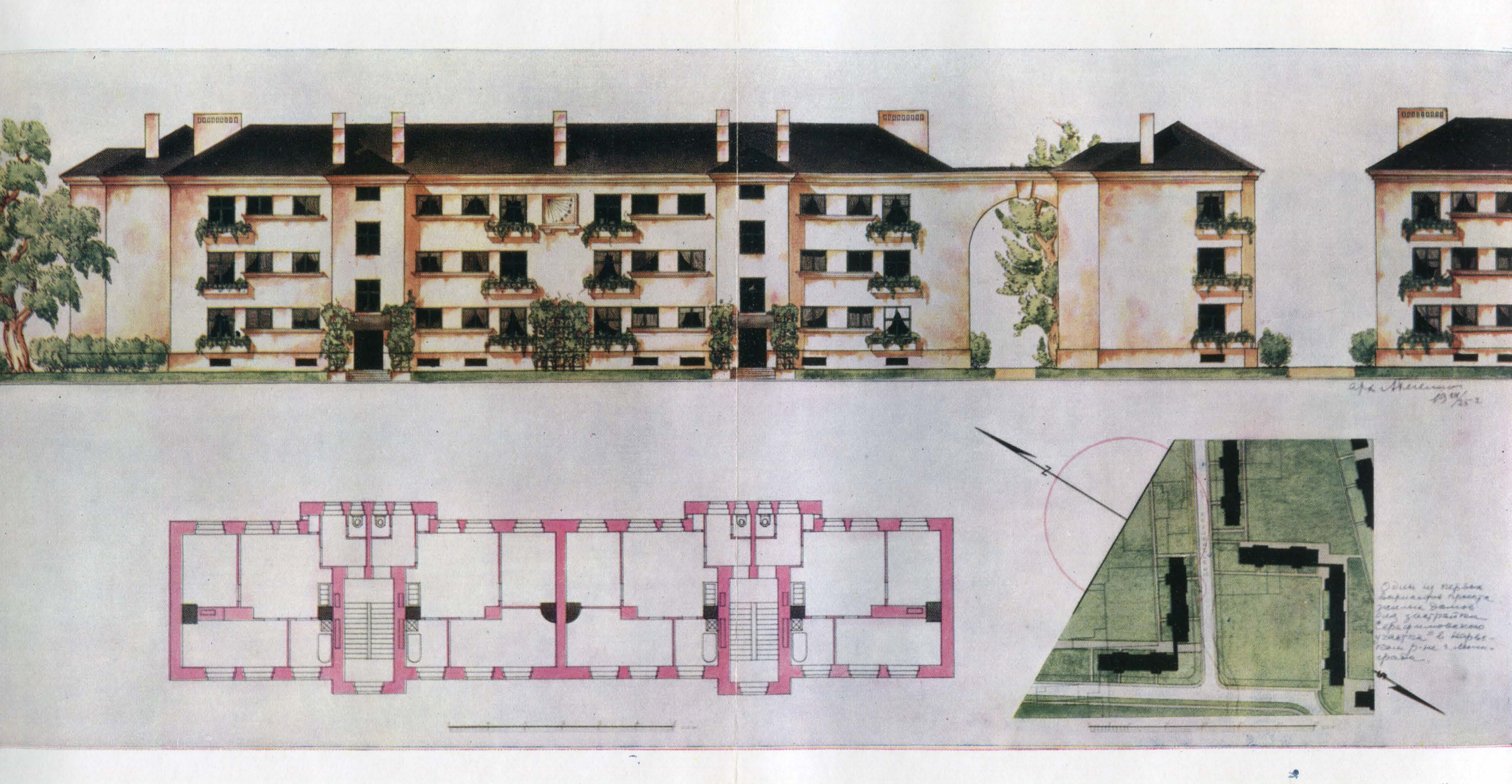
Нормы объема воздуха программой были определены в размере 30 $м^3$ на одного взрослого и 15 $м^3$ на ребенка до 14-летнего возраста. Освещенность жилых комнат была установлена от $^1/_7$ до $^1/_8$ площади пола, кухонь (включая жилые кухни) — $^1/_6$, уборных и передних — $^1/_{10}$. Требовалось также, чтобы во всех квартирах было обеспечено сквозное проветривание.

Проходных комнат (не считая кухни-столовой) рекомендовалось, по возможности, избегать.

Отмечалась необходимость устройства в комнатах встроенных стенных шкафов, в передней — шкафа с



План третьего этажа двухсекционного дома на Тракторной улице



Эскизный проект жилого дома для Московско-Нарвского (ныне Кировского) района

Начало внутриквартальной улицы-проезда на Серафимовском участке

вентиляционной вытяжкой для сушки одежды, в кухне — кладовой (холодного шкафа) для хранения продуктов питания. Коэффициент K_1 — отношение жилой площади квартиры к ее полезной (т. е. общей) площади, являющийся показателем экономичности планировки квартир, должен был быть не менее 0,6. Как были выполнены требования программы, можно видеть на окончательно разработанном плане одного из домов.

Внутренняя планировка квартир теперь, быть может, покажется несколько наивной, но объясняется это не молодостью или неопытностью авторов. Следует сказать, что, например, А. С. Никольский, окончивший Институт гражданских инженеров в 1912 г., ко времени проектирования застройки Тракторной улицы имел уже большой стаж практической архитектурно-строительной работы — самостоятельной и в качестве помощника известных архитекторов братьев Косяковых. Г. А. Симонов в течение нескольких лет до этого времени работал в Архитектурно-строительном управлении Откомхоза и был непосредственно связан со строительством. Что касается

4 Заказ 1661

меня, то я окончил Институт гражданских инженеров в 1920 г., но уже с 1913—1914 гг. выполнял практически обязанности архитектора, самостоятельно разрабатывал по заказам небольшие проекты и руководил производством разных строительных работ, ряд лет был помощником академика архитектуры И. А. Фомина в его мастерской и на постройках, кроме того, работал в проектном отделе Свирьстроя и преподавал в архитектурных вузах Ленинграда.

Таким образом, каждый из нас к началу работы в Стройкоме имел уже некоторый опыт и легко мог справиться с проектированием и строительством, например, жилого дома старого типа. Создание же нового типа жилья для советских рабочих, которые совершили величайшую в истории человечества революцию и строили новый мир, требовало совершенно иного подхода к заданию, тем более что наши материальные ресурсы и строительно-технические возможности были в то время крайне ограниченны и не позволяли достаточно свободно решать вопросы внутренней планировки, оборудования и отделки жилых домов.

Застройкой Тракторной улицы и других участков в Кировском и Невском районах было положено начало огромному по своему размаху жилищному строительству, которое ведется теперь в Ленинграде, как и во всех других городах Советского Союза, на базе современной передовой строительной техники.

В жилых домах на Тракторной улице, за бывшей Нарвской заставой, живут и будут жить новые поколения ленинградцев, которые никогда не видели, что представляла собой всего полвека назад эта глухая, грязная и темная рабочая окраина столицы старой царской России.

Дома эти со всеми их достоинствами и недостатками являются своеобразным архитектурным памятником периода реконструкции народного хозяйства, напоминающим о самом первом этапе борьбы за новую жизнь, за ликвидацию недостатка в жилищах и коренное улучшение материально-бытовых условий жизни советских людей.

Дворец культуры имени А. М. Горького в Ленинграде

В начале 1925 г., после того как развернулось строительство жилых домов для рабочих на Крыловском и Серафимовском участках по проспекту Стачек в Кировском (б. Московско-Нарвском) районе, Ленинградский губернский комитет содействия рабочему строительству принял решение о постройке за Нарвской заставой, на участке у площади Стачек (у Нарвских триумфальных ворот) первого в Ленинграде дома культуры с большим театральным залом на 2 000 человек и помещениями, необходимыми для клубной

работы. Одновременно было решено построить на участке по проспекту Стачек, против Тракторной улицы, здание средней школы на 1 000 учащихся. Закладка обоих зданий должна была состояться 1 мая того же года.

Советский дом культуры — это не только рабочий клуб нового типа. По своим функциям, составу и характеру помещений, а следовательно, и по архитектуре — это совершенно новый архитектурный организм.

В промышленных районах некоторых больших городов царской России иногда строились так называемые «народные дома», которые возникали под флагом борьбы с пьянством и приобщения народа к культуре, а в действительности должны были служить целям отвлечения рабочих от участия в нараставшем революционном движении.

Обычно «народный дом» состоял из небольшого зрительного зала со сценой или эстрадой, библиотеки-читальни и чайной (реже столовой), которые нередко использовались в качестве фойе, а также двух-трех артистических уборных и комнаты администрации. Более крупные учреждения этого рода насчитывались единицами.

Поэтому после Великой Октябрьской социалистической революции, когда возникла острая нужда в культурно-массовых учреждениях, перед архитекторами была поставлена серьезная задача — создать новые типы общественных зданий — рабочий клуб, дом культуры и даже дворец культуры.

Попытки решить ее относятся к первым послереволюционным годам. В 1919 г. был проведен конкурс на проект Дворца рабочих Нарвского района в Петрограде, а в 1922 г. — широкий конкурс на проект Дворца труда в Москве; оба они, особенно второй, привлекли большое количество участников. Но проекты, представленные на эти конкурсы, были далеки от реальной жизни и отражали лишь мечты о будущем, для того времени еще далеком и недоступном. Достаточно сказать, что премированный проект Дворца рабочих Нарвского района И. А. Фомина (в работе над которым я, как его помощник, принимал участие) предусматривал грандиозный зал собраний с огромной эстрадой, дополненной большой сценой, ряд

Дворец культуры имени А. М. Горького
(вид со стороны Нарвских ворот)

других залов и клубных помещений, специальные павильоны для спорта, музыки, изобразительных искусств, учебные помещения вечернего университета и т. д. Его строительный объем доходил до 650 тыс. $м^3$. Конечно, об осуществлении проекта такого грандиозного сооружения в те годы нечего было и думать.

Но тип этого сооружения был принципиально новым, и программа конкурса, опубликованная в газете «Искусство Коммуны» (№ 7, Петроград, 1919 г.), правильно подчеркивала: «Дворец рабочих, как новое, впервые выдвигаемое жизнью типовое решение районного культурно-просветительного центра, еще не находил себе примера в истории прошлого. Народный дом Николая II — это лишь воплощение идеи «хлеба и зрелищ», а буржуазный клуб — это лишь карты и ресторан; лозунг же Дворца рабочих — это культурное строительство новой жизни пролетариата».

Когда вопрос о строительстве первого дома культуры приобрел практическое значение, при разработке проекта и даже раньше, при составлении программы проектирования, потребовалось найти гармоническое сочетание желательного и возможного, т. е. примирить постоянно проявляющееся в архитектуре внутреннее противоречие, в которое вступают часто кажущиеся на первый взгляд совершенно противоположными и даже исключающими друг друга требования жизни.

Разработка программы проектирования, т. е. выявление в общих чертах будущего содержания дома культуры, характера этого сооружения и состава его помещений, конечно, не могла быть выполнена умозрительно, отвлеченно, на основе одних лишь довольно противоречивых пожеланий заказчика, в данном случае Губпрофсовета, поэтому одновременно с проработкой программы начались поиски возможных эскизных решений поставленной задачи.

В проектном бюро Стройкома эта работа была поручена мне и параллельно архитекторам Д. П. Бурышкину и Л. М. Тверскому. Кроме того, были заказаны эскизные проекты, насколько я помню, академику архитектуры А. И. Дмитриеву, архитектору Н. А. Троцкому и двум или трем другим архитекторам.

В результате этого своеобразного закрытого конкурса был принят для дальнейшей разработки один из двух предложенных мной

вариантов проекта. С них я и начну анализ процесса создания Дворца культуры имени А. М. Горького от первых эскизов до окончания постройки.

Что касается программы проектирования дворца культуры, то она была составлена на основе следующих пожеланий заказчика. Прежде всего в составе дворца культуры должен был быть большой зал собраний на 2 000 мест с минимальным количеством подсобных сценических помещений и небольшой сценой-эстрадой, приспособленной для театральных постановок, концертов и других зрелищных мероприятий, кроме киносеансов. Однако основным его назначением было проведение всякого рода массовых собраний, митингов, конференций и т. п. В связи с этим заказчиком было выдвинуто обязательное требование — обеспечить возможность непосредственного прямого доступа из зрительного зала (с любого места) в президиум.

Чтобы придать залу дворца культуры действительно демократический характер, в его планировке и объемно-пространственной композиции предлагалось не повторять обычную традиционную структуру «классического» буржуазного театрального зала с изолированными ярусами лож, балконов и обязательной галереей. В целях уменьшения размеров и объема зрительного зала, кроме партера, допускалось устройство только одного балкона при условии, чтобы со всех его мест была хорошо видна сцена и можно было легко пройти в президиум.

Было выдвинуто также требование обязательного естественного освещения большого зала. Оно обосновывалось тем, что массовые собрания в нем будут проводиться часто в дневное время, а естественное освещение зала приятнее и экономичнее. Жизнь показала в дальнейшем нецелесообразность этого требования. За годы существования дворца культуры дневные массовые мероприятия в большом зале (кроме воскресных театральных утренников) проводились крайне редко. Кроме того, дневное освещение в зимние месяцы в Ленинграде настолько слабо и непродолжительно, что без искусственного освещения зала нельзя было обойтись. Вообще говоря, требование естественного освещения зала большой вместимости, особенно в клубном здании, значительно осложняет композицию

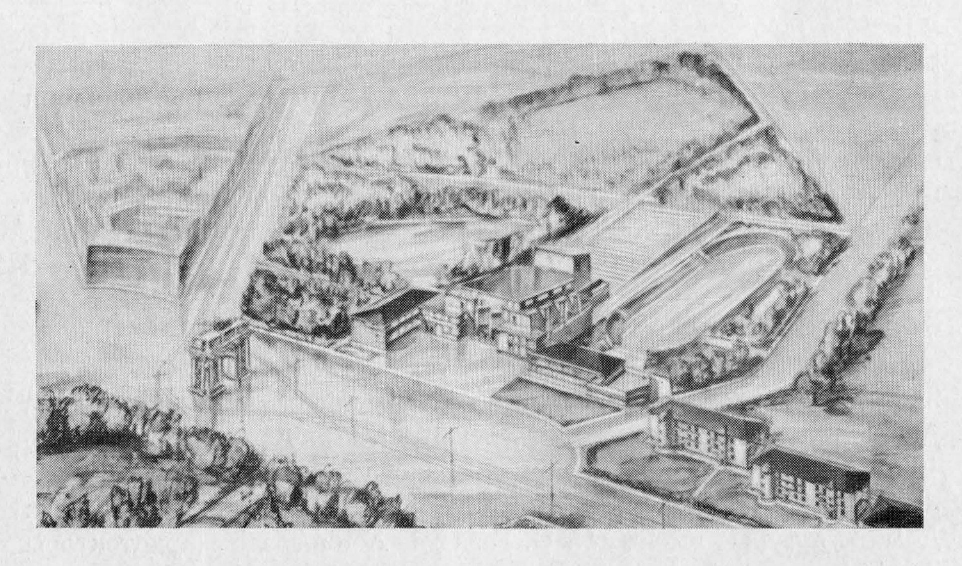
самого зала и здания в целом, к тому же оно может неблагоприятно влиять на экономичность решения.

Кроме большого зала, во дворце культуры требовалось предусмотреть небольшой кинофицированный зрительный зал, библиотеку-читальню, спортивный зал и несколько комнат для клубной работы.

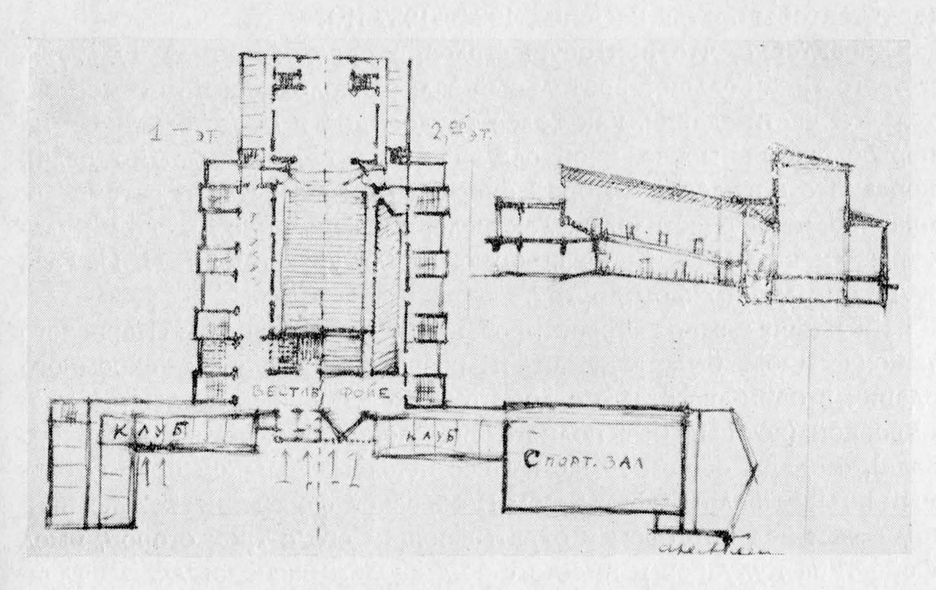
Участок для строительства дворца культуры был выбран на пустыре, перерезанном грязной, гнилой речкой Таракановкой. В свое время он был застроен жалкими лачугами и домишками, густо заселенными рабочим людом. Находились там и другие здания — своего рода символические «памятники» старого мира, например, деревянный трактир с яркой вывеской «Стоп-сигнал», где ловкие предприниматели спаивали рабочих и перекладывали таким образом в свой карман их скудные заработки. Рядом с трактиром доживал свой век старинный особняк (в 1917 г. он был занят Московско-Нарвским районным комитетом, а затем Петроградским комитетом партии большевиков). Невдалеке, по Ново-Сивковской улице, находилось двухэтажное здание школы; в августе 1917 г. здесь заканчивал работу исторический VI съезд РСДРП(б), нацеливший партию на вооруженное восстание, на социалистическую революцию.

На развалинах старого общественного строя создавалось первое в мире социалистическое государство, поэтому понятно наше волнение: мы, архитекторы, чувствовали себя активными строителями нового общества; партия и народ доверили нам серьезное, ответственное дело — постройку дворца для трудящихся, первого в Советском Союзе дворца культуры. Задача осложнялась тем, что в вопросах творческой направленности молодой советской архитектуры было тогда еще очень много неясного.

Уже при первых попытках установить тип здания дома или дворца культуры вообще и найти его лучшую архитектурно-композиционную структуру выявились два возможных приема решения, которые и до настоящего времени продолжают развиваться, вызывая непрекращающиеся творческие споры, а по существу оба в зависимости от конкретных условий целесообразны и имеют право на существование. Первый из них — компактное, в основном симмет-



Первый вариант эскизного проекта.
Перспектива (выполнена арх. В. О. Мунцем)



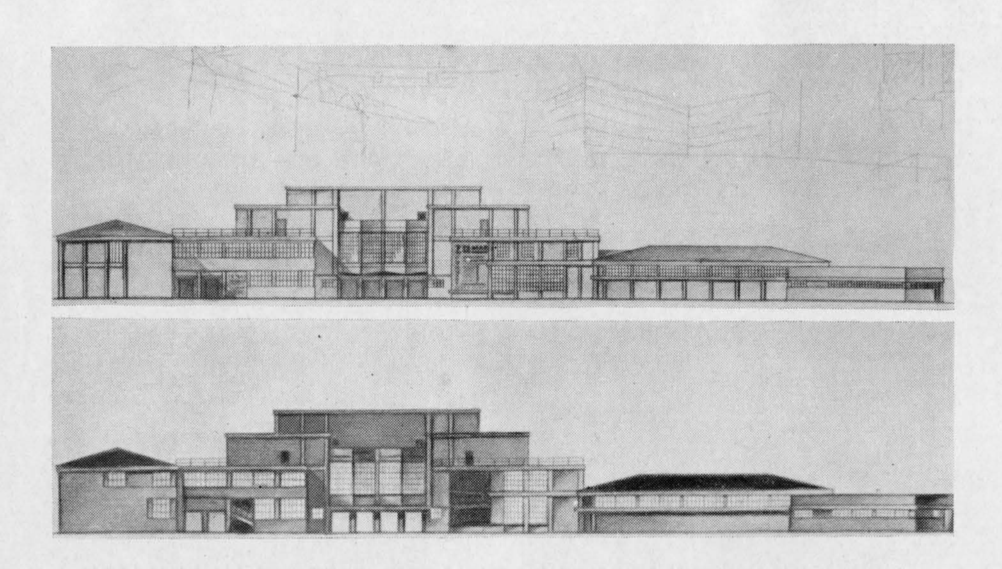
Первый вариант эскизного проекта. Схема композиции плана

ричное решение, при котором большой зрительный зал размещается в центре здания, а вокруг него в той или иной комбинации распределяются остальные клубные помещения. Второй прием — свободная, живописная, как правило, асимметричная композиция, когда большой зал со всеми своими подсобными помещениями выделяется почти в самостоятельное здание, так или иначе архитектурно связанное с клубным корпусом или с группой клубных павильонов переходами-галереями или общими для обеих частей дома культуры клубными помещениями.

Из первых построенных в Советском Союзе домов культуры в качестве примеров компактного центрального типа можно назвать Дворец культуры имени А. М. Горького в Ленинграде (1925—1927 гг.) и Дом культуры имени Русакова в Москве (арх. Мельников, 1929 г.). Примерами свободного приема композиции являются: Дом культуры имени И. И. Газа в Ленинграде (архитекторы А. И. Гегелло и Д. Л. Кричевский, 1930—1935 гг.), Дворец культуры имени С. М. Кирова в Ленинграде (арх. Н. А. Троцкий, 1931—1937 гг.) и Дворец культуры Автозавода имени Лихачева в Москве (архитекторы братья Веснины, 1934—1937 гг.).

Характерно, что при осуществлении проектов домов культуры второго типа большой зрительный зал, расположенный в самостоятельной части здания, как более трудоемкий в строительстве и на первое время менее необходимый (при наличии малого зала), нередко относился ко второй очереди строительства и затем, как правило, не осуществлялся. Так было, в частности, с Дворцом культуры имени С. М. Кирова, Домом культуры имени И. И. Газа в Ленинграде и рядом других.

На первом этапе проектирования Дома культуры Нарвского района мной был задуман и разработан вариант скромного здания в один-два этажа с достаточно свободной внутренней планировкой (хотя и без полного выделения большого зрительного зала), с одним общим входом и вестибюлем. Большой прямоугольный в плане зал с амфитеатром П-образной формы, несколько приподнятым над партером и охватывающим его с трех сторон, имел фойе типа кулуаров и вместе с вестибюлем располагался на главной продольной оси всей асимметричной композиции. Справа по



Эскизы фасада. Первый вариант проекта

фасаду к вестибюлю примыкал спортивный зал с подсобными помещениями и выходом на открытую спортплощадку. Слева от вестибюля размещались в двухэтажном корпусе все остальные клубные помещения. Внешний облик здания был решен в упрощенных формах, с частичным выявлением конструктивного каркаса, применением горизонтально вытянутых «ленточных» окон, с большим остеклением и устройством во втором этаже в фойе-кулуаре амфитеатра треугольных стеклянных эркеров.

Характер свободной и живописной объемно-пространственной композиции виден на перспективе, изображающей здание с его окружением сверху. Однако этот замысел, являющийся прототипом второго композиционного приема решения домов культуры, уже и тогда, в процессе его разработки, вызывал у меня сомнения. Прежде всего меня смущало неудобство эксплуатации дома культуры при разделении всех помещений для клубной работы на две части, так как при этом единственной связью между ними служили помещения зрительного зала (вестибюль и кулуар-фойе).

Кроме того, внешний облик здания, мне казалось, имел недоста-

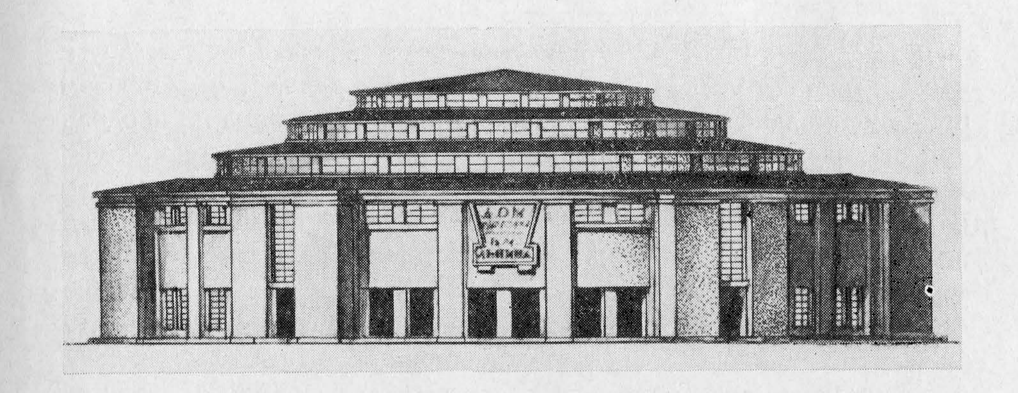
точно внушительный вид, не выявляющий его назначения — центра культурно-просветительной работы крупного городского рабочего района. Да и большой зрительный зал на 2000 мест, прямоугольной формы, получался не очень удобным и недостаточно парадным.

Известную роль в этих сомнениях играла, очевидно, моя «классическая» архитектурная подготовка. Поэтому почти одновременно я начал думать о другом композиционном приеме, который, казалось, не имел только что отмеченных недостатков первого эскизного проекта. Так возникло несколько последовательных вариантов нового замысла. Общей их основой являлось построение композиции здания по главной продольной оси, с вынесением большого зала вперед и его ясным, четким объемно-пространственным решением. Попутно поиски были направлены на создание новой, выразительной формы зала, удобной в эксплуатации и в то же время допускающей освещение зала естественным светом.

Поскольку театральной работе зала на этом этапе придавалось второстепенное значение и сцена в связи с этим имела малые размеры (от 12,5×8,5 до 17,0×10,5 *м*), возникла заманчивая мысль использовать ее и для малого зала, расположив последний с противоположной (задней) стороны сцены, с тем чтобы она работала «на два фронта».

В те времена подобные искания новых решений театрального комплекса находили поддержку со стороны некоторых режиссеров-новаторов. Идея эта не раз искушала архитекторов, но в жизни она себя не оправдала. Так, например, академик архитектуры А. И. Таманян осуществил ее в Государственном театре оперы и балета Армянской ССР в Ереване (1926—1939 гг.): сцена театрального зала была им задумана так, чтобы ее можно было использовать и для открытого летнего театра, расположенного с задней стороны. Однако жизнь внесла коррективы: открытый летний театральный зал был превращен в закрытый концертный зал с эстрадой для оркестра. От сцены основного театрального зала он был полностью отделен глухой капитальной стеной.

От этого нового, задуманного мной решения сцены я отказался не сразу. Во всех вариантах второго по времени замысла композиции зрительный зал строился в плане в виде полукруга радиусом



Зал физкультуры

Вместимость зала собраний 393 человека

Фойе

Фойе

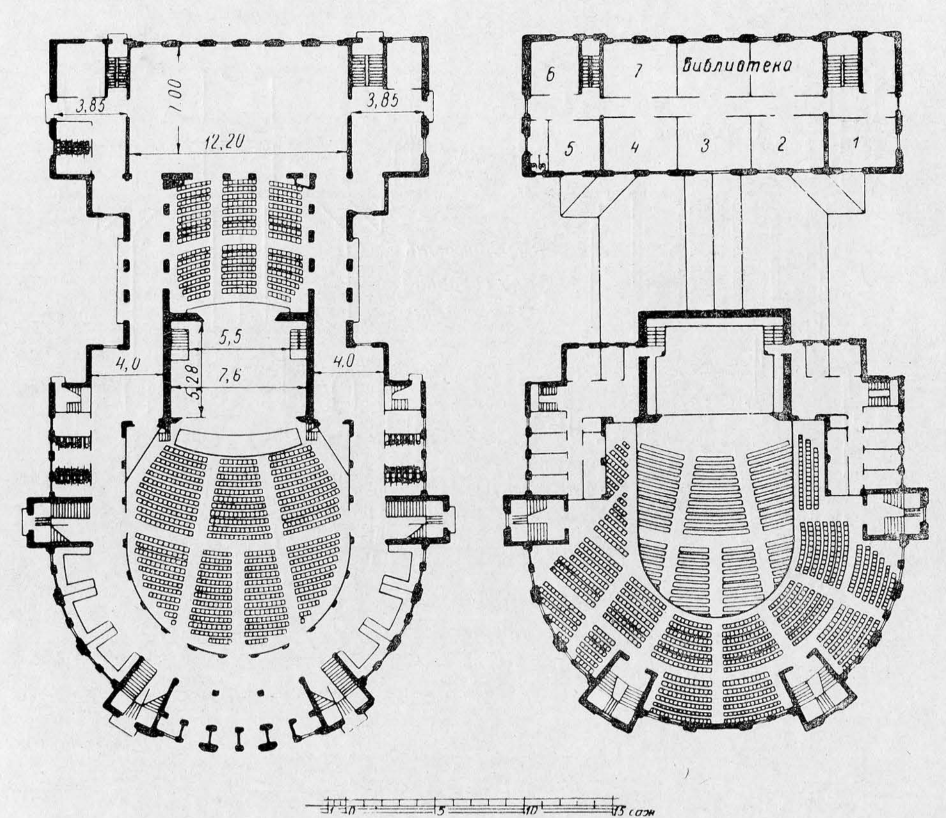
Вестибюль

Вместимость партера 903 человека

1 0 5 10 15 саж.

Фасад и планы первого и второго этажей. Второй вариант проекта (симметричный, компактный прием)

около 22—23 *м*, к которому примыкала сужающаяся к сцене двумя парами прямоугольных уступов вторая часть зала. Таким образом, при максимальной ширине зала около 45 *м* его глубина по продольной оси здания от портала сцены до наиболее удаленной точки достигала 35 *м*. Зал имел партер и развитый, минимально поднятый над ним наклонный балкон, доходивший до наружной стены здания. Под балконом, за исключением нависших над партером первых его рядов, размещался кулуар-фойе, совмещенный с вестибюлем и гардеробом. Количество мест партера и балкона было примерно одинаковым. Эвакуация балкона осуществлялась, в зави-

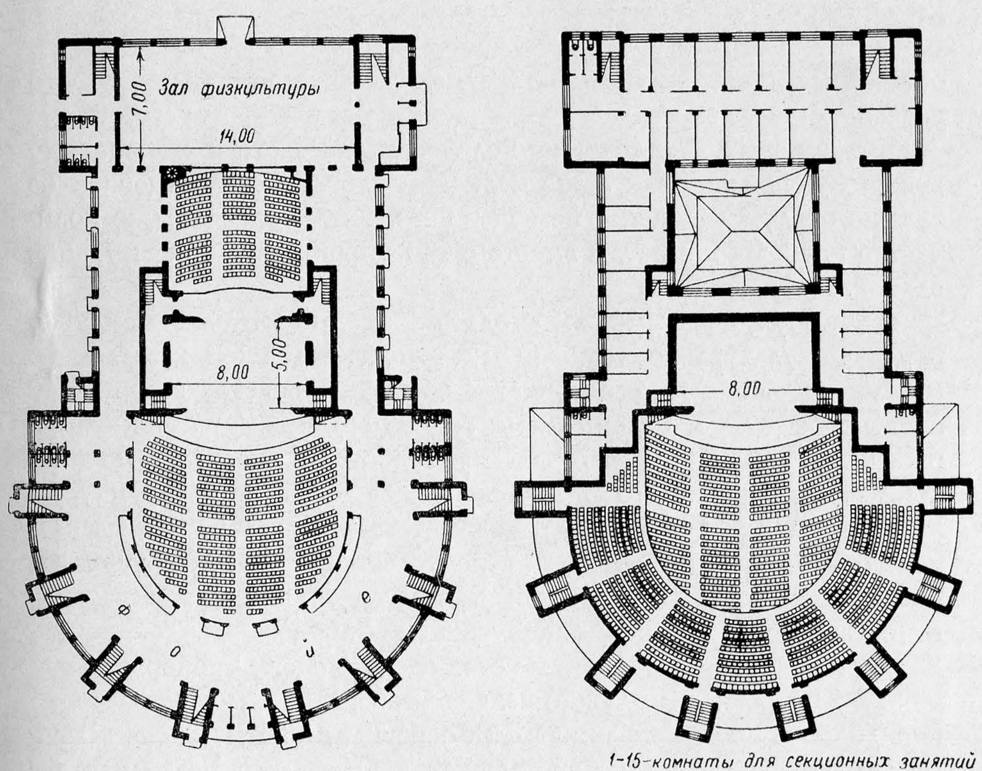


Планы первого и второго этажей. Третий вариант проекта

симости от варианта, по четырем или восьми лестницам, связанным на уровне балкона непосредственно с залом. Зал освещался поясами окон, сделанных в его наружной стене и в вертикальных частях уступчатого перекрытия, которое поддерживалось мощными, сходящимися к центру железобетонными рамами.

Малый зал на 400 мест примыкал к задней стене сцены, в которой был сделан второй портал; он освещался верхним светом и имел по бокам кулуары, связывавшие большой зрительный зал с клубной частью здания.

Сценические рабочие помещения и артистические уборные раз-

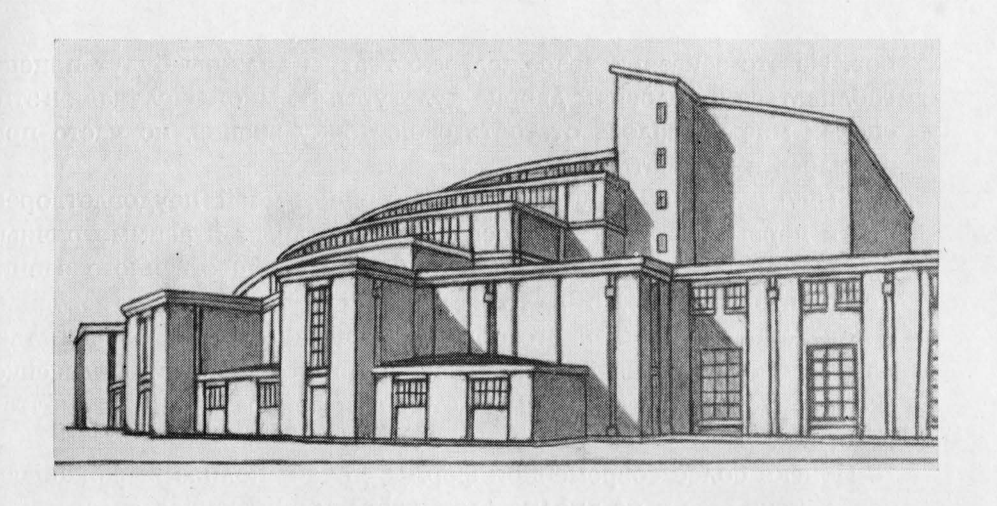


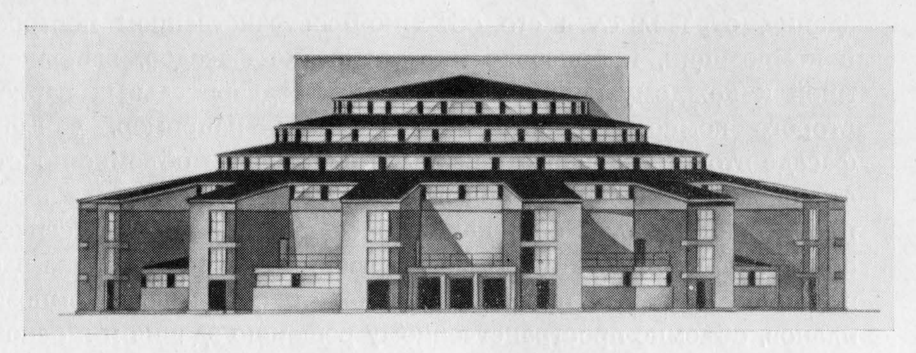
Планы первого и второго этажей. Четвертый вариант проекта

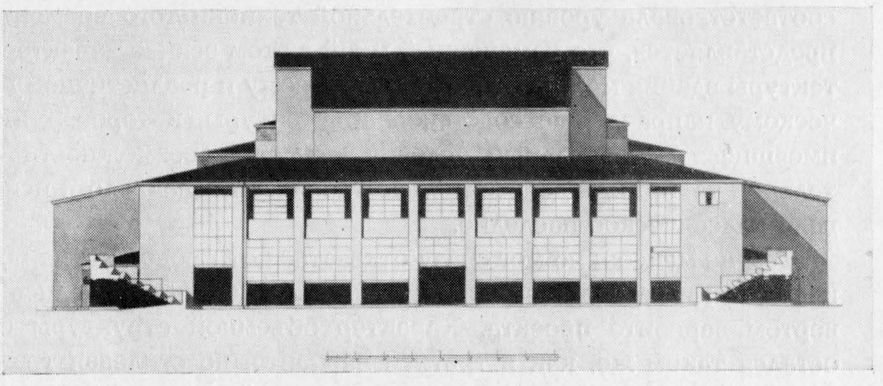
мещались по бокам сцены в цокольном (подвальном) и втором этажах. Дальше к малому залу примыкал двухэтажный корпус, в первом этаже которого был расположен физкультурный зал; он мог объединяться с малым залом тремя большими застекленными раскрывающимися проемами. По бокам физкультурного зала находились клубный вестибюль и служебные помещения. Во втором этаже размещались клубные комнаты и библиотека.

Второй и третий варианты проекта отличались друг от друга главным образом деталями планировки большого зала (в частности, размещением мест на балконе) и сцены с обслуживающими ее помещениями. Четвертый вариант, развивая дальше тот же общий композиционный прием решения здания, давал более чистое пространственное решение интерьера большого зала, при котором объемы лестниц, ведущих на балкон, выдвигались наружу, что позволило уничтожить нарушавшие цельность внутреннего объема зала «карманы». Увеличение количества лестниц с четырех до восьми улучшало эвакуацию балкона; удобнее стала сцена и ее связь с обслуживающими помещениями. Увеличилось также количество клубных комнат, и вместе с тем упростилась конфигурация здания.

Теперь, когда мы имеем многолетний опыт строительства клубов и домов культуры, описанный мной проект должен казаться во многих отношениях несовершенным, но объясняется это полной новизной задачи и недостатками самого задания. Заказчик — Губпрофсовет живо интересовался разработкой проекта, старался помочь, но нередко его предварительные предположения и установки в области клубной работы и т. д. вызывали у нас с ним разногласия. Почти до окончания строительства дворца культуры мы продолжали спорить по многим, иногда весьма существенным вопросам его внутренней планировки и оборудования. Так, например, при разработке проекта я хотел сделать сцену пропорциональной вместимости зрительного зала. Ее габариты, с моей точки зрения, должны были приближаться к основным габаритам сцен больших ленинградских государственных театров, что позволило бы обеспечить не только работу театральной самодеятельности, но и постановку выездных спектаклей лучших театральных коллекти-







Главный и задний фасады. Перспектива (выполнена арх. И. А. Фоминым),
Четвертый вариант проекта

 Заказ 1661

вов. На это заказчик возражал, что театры должны будут приспосабливаться к условиям дворца культуры. Во многих случаях в этих спорах мне удавалось отстоять свою точку зрения, но часто приходилось и уступать.

Выше я упоминал, что одной из причин моей неудовлетворенности первым вариантом проекта со свободным и асимметричным приемом решения была недостаточная для общественного здания монументальность. Но в то же время мне казалось неверным в поисках художественного образа дворца культуры возвращаться к привычной классической архитектуре, в особенности к классическому ордеру, архитектурным деталям и декоративным атрибутам классики.

Поиски более современной формы, ярче и полнее выражающей новое, хотя еще и не вполне сложившееся внутреннее содержание здания, отразились в его объемно-пространственном построении, в композиции, прорисовке и деталировке фасадов, выполненных мной к каждому из промежуточных предварительных вариантов второго композиционного замысла. Так, например, в главном фасаде второго варианта при более пластичном объемно-пространственном построении здания в его строгой симметрии и характере прорисовки деталей есть какой-то отзвук приемов классической архитектуры. Вместе с тем модернизация внешнего облика здания в данном варианте проекта, мне кажется, отвечала композиции планов, объемно-пространственному решению здания и в основном соответствовала уровню строительной техники того времени. Мне представляется, что намеченный мной в этом эскизе характер архитектуры здания можно отнести к здоровому и реалистичному творческому направлению советской архитектуры, которое учитывало имевшиеся материальные условия, включая возможности строительной техники, и действительно творчески осваивало и использовало классическое наследие.

Тем не менее я не мог сразу отказаться от продолжения поисков каких-то иных, более смелых путей. Эти искания отразились в четвертом варианте проекта. Характер объемной структуры здания остался таким же, как в третьем варианте, но стилевая трактовка фасадов в последнюю минуту была мной переработана заново.

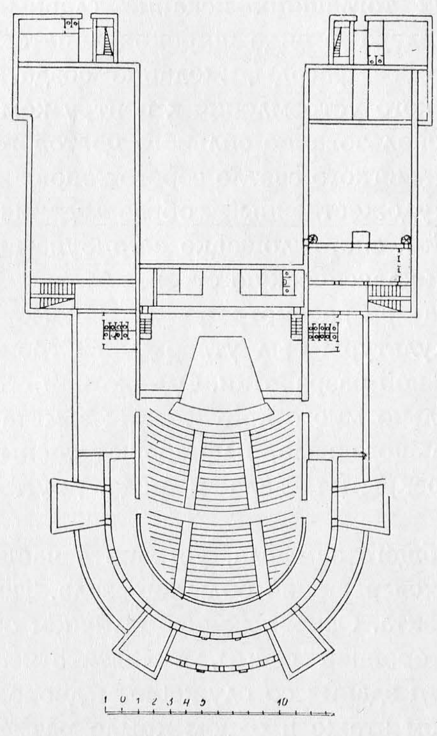
Особенно характерен для моих тогдашних исканий главный фасад дома культуры. Отказ от ордера в виде широких лопаток, объединявшего в третьем варианте все фасады, желание создать зрительное впечатление динамического устремления к центру композиции, поиски новых деталей, использование сильного цветового контраста (интенсивного красного и мягкого светло-серого тонов) — все это меняло архитектурно-художественный образ здания. Правда, задний фасад, обращенный к спортплощадке с трибунами, сохранил в своем построении почти классическую строгость.

Этот четвертый вариант проекта при рассмотрении стройкомовских и заказных проектов дома культуры был утвержден Строительным комитетом для окончательной разработки. Однако при его обсуждении было высказано довольно много критических замечаний. Они касались эвакуации большого зала, планировки сцены, устройства железобетонного перекрытия зала и ряда других вопросов.

Я сделал попытку, не меняя общего замысла, устранить часть отмеченных недостатков, касавшихся решения большого зала. Так возник новый, пятый, вариант проекта. Основным его отличием от предыдущих был отказ от двусторонней сцены, в связи с чем появились два крыла клубной части здания со служебным двором (при сцене) между ними. Во втором этаже в одном крыле размещался спортивный зал, в другом — малый зрительный зал. Первые этажи крыльев использовались для прочих клубных помещений.

Однако разработку пятого варианта я не довел до конца. Меня не удовлетворял прием в целом, особенно решение зала. Возникла идея большого зала совсем иного типа, навеянного вагнеровским театром в Байрейте, — трапециевидного в плане, но значительно большего по размерам и вместимости и отличного по своей внутренней пространственной организации.

По новому замыслу центром композиции становился большой зал, вокруг которого должны были группироваться остальные помещения дворца культуры. Компактность плана, цельность, простота и выразительность единого объема здания, естественная в этом случае симметричность композиции, лаконичная, ясная и логичная архитектура фасадов должны были придать большую силу и выра-



План первого этажа. Пятый, незаконченный, вариант проекта

зительность художественному образу, свежесть и новизна которого, усиленные отказом от внешних традиционных трафаретных деталей и форм классической архитектуры, ярко раскрывали содержание нового типа здания.

В этом композиционном приеме выявились и кристаллизовались как положительные, так и отрицательные, наиболее характерные черты одного из двух установившихся в дальнейшем типов крупных дворцов и домов культуры. Способствуя архитектурной выразительности здания, позволяя обеспечить его большую строительную и эксплуатационную экономичность, этот прием вместе с тем усложняет получение хорошего функционального решения. Главной трудностью в этом случае является достижение достаточной изоляции основных групп помещений с разным характером их работы и использования. Это касается прежде всего театрально-зрелищной группы, а также остальных помещений, предназначенных для клубной работы.

На этом этапе работы я привлек в качестве соавтора только что окончившего Ленинградский институт гражданских инженеров и поступившего на работу в Стройком молодого архитектора Давида Львовича Кричевского, с которым затем на протяжении более полутора десятков лет мы работали рука об руку. Он с увлечением включился в проектирование, и мы вдвоем принялись за детализацию моего нового замысла.

В дальнейшем Д. Л. Кричевский показал себя талантливым архитектором, отличавшимся необычайной работоспособностью. Так же, как и я, он не представлял себе творческую работу без тесной связи со строительством и непосредственного участия в нем архитектора. Он отлично рисовал, обладал художественной культурой и хорошим вкусом. Его участие в разработке окончательного варианта проекта дворца культуры и рабочих чертежей, совместное со мной проведение активного авторского надзора на постройке при сжатых сроках проектирования, когда строители буквально «наступали нам на пятки», были для меня большой помощью. В творческих вопросах мы легко сошлись и быстро сработались.

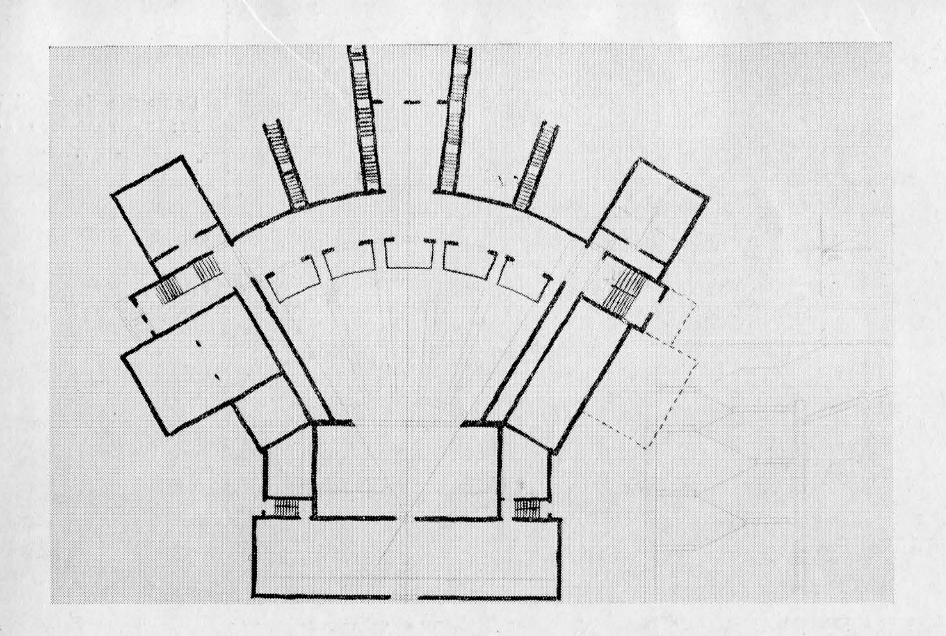
Один из сохранившихся у меня первых эскизов последнего варианта проекта показывает, с каким трудом укладывалась вначале эта новая идея на бумаге. Трапециевидный в плане зрительный зал со сценой на этом эскизе неорганизованно окружен помещениями разного назначения. Так как здание, очевидно, должно было иметь несколько этажей, а большой зал — два или три уровня загрузки и разгрузки, возникли причудливые лестницы, вплоть до наружных. Но все же идея была закреплена графически и могла развиваться дальше. Для ее уточнения надо было прежде всего найти решение большого зрительного зала: удобно расположить 2 000 мест, установить такую его форму и пропорции, которые создавали бы благоприятную основу для хорошей акустики и могли обеспечить хорошую видимость, удобную связь зала со сценой (с президиумом), а также по возможности лучшее дневное освещение зала.

Составляя ядро композиции дворца культуры, зрительный зал определял конфигурацию здания и его этажность. Это уже позволяло думать о распределении и группировке остальных помещений, о создании необходимой связи между ними и их изоляции. При этом прежде всего надо было добиться изоляции большого зрительного зала со сценой от всех клубных помещений, сохранив, однако, возможность их объединения, в случае необходимости увеличивать вместимость зала хотя бы в 1,5 раза, т. е. доводить ее до 3 000 человек. Последнее условие было для нас обязательной установкой. В то время полагали, что такое объединение помещений будет частым

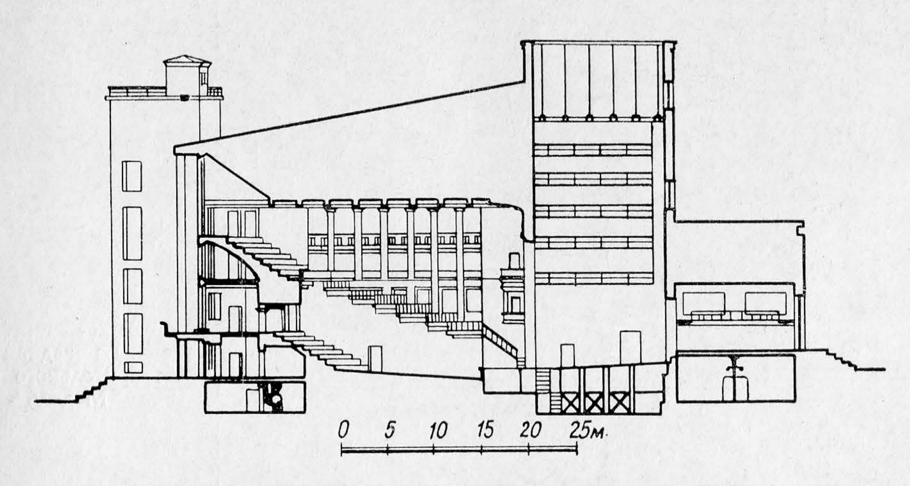
явлением (проведение массовых конференций, съездов, конгрессов), однако на практике это не подтвердилось.

Все эти соображения в совокупности, а также требование программы проектирования — предусмотреть возможность естественного освещения зала — обусловили его (максимальные) размеры в плане: глубина от портала до задней наружной стены зала (по его оси) 35 *м*, ширина у портала 19 *м*, у задней наружной стены 43 *м*, высота от 18 *м* (у портала) до 4,5 *м* (на балконе). Общая высота зала отвечала четырем этажам здания (по 4,5 *м* от пола до пола).

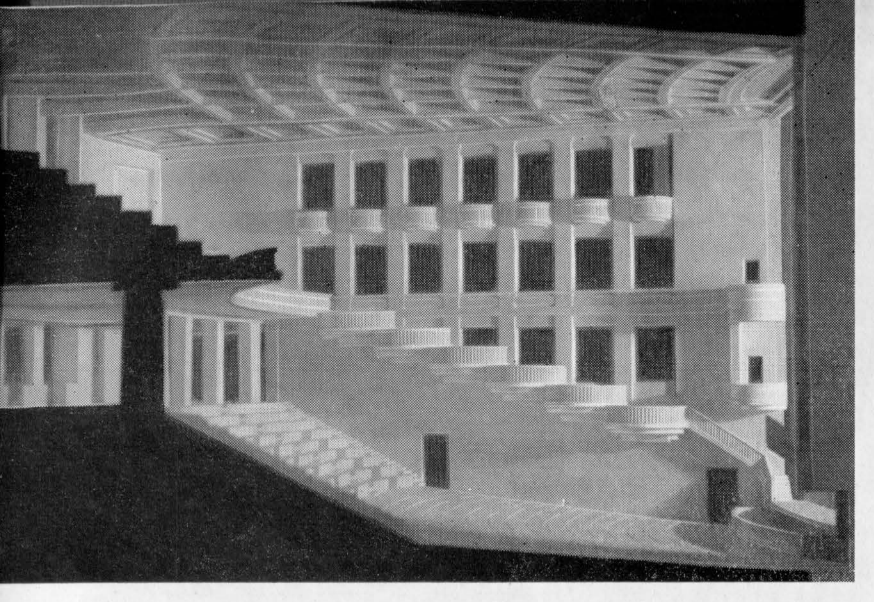
Детальная проработка распределения мест в зале и проверка видимости привели к следующей его внутренней организации. Партер, имеющий в 16 рядах 820 мест, размещается на уровне первого этажа и связан с вестибюлем и боковыми кулуарами; ряды партера располагаются по рассчитанной кривой подъема. За партером — 10 рядов крутого амфитеатра на 560 мест, связанного на уровне последнего ряда с театральным фойе, расположенным во втором этаже. Над амфитеатром и фойе устроен балкон с 9 рядами на 590 мест, поднимающийся до задней наружной стены зала. Первый ряд балкона находится на уровне третьего этажа, а последний ряд и широкий проход за ним — на уровне четвертого этажа. Чтобы обеспечить прямую связь балкона с находящимся на сцене президиумом, объединить в единый коллектив более чем двухтысячную массу людей, находящихся в партере, амфитеатре и на балконе, увеличить вместимость зала, а также для пластического обогащения огромных поверхностей боковых стен зрительного зала в его композицию включены боковые ложи (по шесть с каждой стороны), уступами спускающиеся от балкона к сцене, с которой они соединяются двумя открытыми лестницами. В этом плановом и объемно-пространственном решении зрительного зала, вызванном определенными функциональными и эстетическими требованиями, была заложена основа художественной выразительности зала, которая получила дальнейшее развитие в архитектурной разработке интерьера зала и всех его элементов. При этом нормальная вместимость зала в соответствии с дополнительным пожеланием заказчика была доведена до 2 200 мест путем их более экономного распределения.



Эскиз плана. Последний вариант проекта

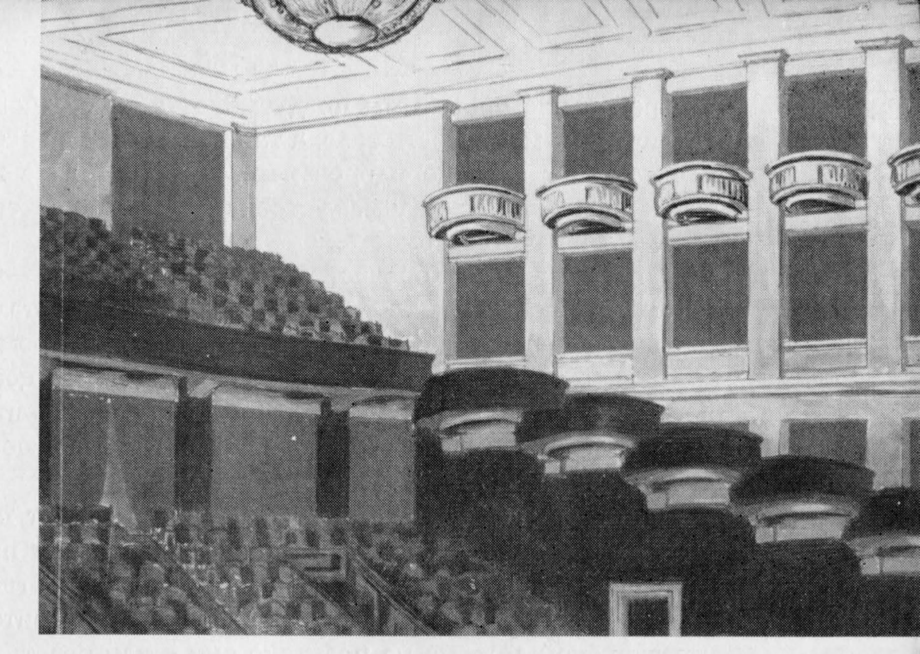


Схематический продольный разрез дворца культуры.
Последний вариант проекта

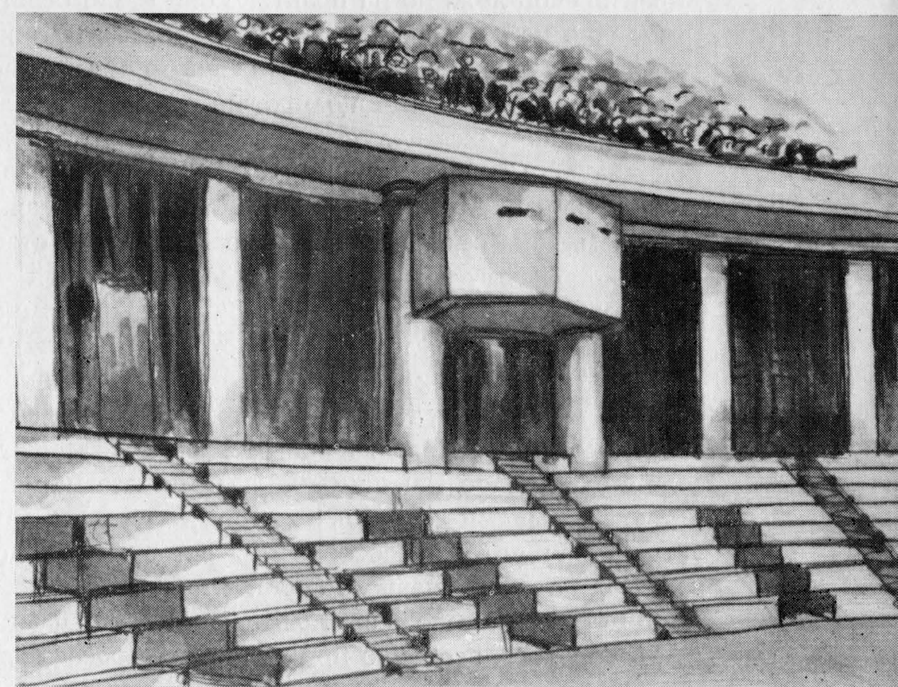


Решение боковой стены зрительного зала. Модель

Решение задней стены зрительного зала. Модель



Эскиз отделки и окраски зрительного зала



Эскиз устройства кинокамеры в зрительном зале

Требование программы предусмотреть возможность временного увеличения вместимости зала, а также наличие во всех этажах примыкающих к залу коридоров натолкнули меня на мысль объединить последние с залом, устроив открывающиеся остекленные проемы, а в четвертом этаже — дополнительный ряд небольших лож перед ними. Конечно, все эти устройства — верхние ложи, открытые проемы третьего и частично второго этажей и раскрывающиеся перегородки между фойе и амфитеатром при обычном театральном спектакле по условиям видимости сцены — не могут быть использованы для увеличения количества зрителей. Тем не менее в случае массовых собраний они позволяют значительно увеличить вместимость зала.

Портал сцены размерами 14,3×12,8 *м* занимает почти всю плоскость передней стены зала; по бокам к порталу примыкают две двухъярусные ложи, названные нами «ласточкины гнезда». Вначале их предполагалось использовать в качестве правительственной и директорской лож, но на практике они стали осветительскими.

Удачно найденное цветовое оформление зала завершило создание его архитектурно-художественного образа. Деревянный, обработанный каннелюрами полированный барьер балкона и ступенчато спускающихся полуциркульных в плане боковых лож и лесенок, ведущих от нижних лож на просцениум, создал четкое композиционное членение зала по вертикали. Охватывая зал по трем его сторонам, он отделяет нижнюю часть его стен, окрашенную в интенсивный густой синий тон маслом под воск и имеющую, следовательно, матовую фактуру, от верхней части стен и столбов, выдержанных в светлом фисташковом тоне, с тягами молочно-белого цвета и такими же глухими каннелюрованными барьерами верхних малых лож, также полуциркульных в плане. Белый, сильно кессонированный деревянный потолок объединяет весь интерьер зала в одно целое. Задняя стена зала прорезана на уровне балкона пятью большими окнами, увеличенными по высоте за счет устройства в потолке своеобразных распалубок-колодцев; они заливали зал потоком дневного света.

В натуре большой зрительный зал Дворца культуры имени А. М. Горького, особенно при полном его освещении, заполненный

публикой, производит парадное, величественное впечатление. Достигнуто же это очень простыми и экономичными средствами и прежде всего удачно найденным объемом зала, его общими пропорциями, которые, кстати сказать, обеспечили и хорошую акустику.

При детальном проектировании зала и его внутренней отделки, которое велось одновременно с начатым весной 1925 г. строительством дворца культуры, неожиданно возникло новое требование, отсутствовавшее в программе проектирования, — кинофицировать большой зрительный зал, хотя специальный кинозал небольшой вместимости проектом предусматривался. Для нас, архитекторов, это новое требование было сопряжено с большими трудностями, так как на данном этапе разработки проекта найти место для кинокамеры было почти невозможно. Пришлось проявить большую изобретательность и, несколько отступив от норм проектирования, подвесить кинокамеру под балконом.

Большой зал Дворца культуры имени А. М. Горького — это, бесспорно, лучшее из того, что в нем есть. И я считаю его одним из наиболее удачных произведений, созданных мной почти за полувековую творческую деятельность. Мне кажется, что я вложил в него все лучшее, что мне удалось воспринять из классической архитектуры, что лежит в ее основе и составляет неповторимую прелесть — ясность, логичность и простоту композиции, сохранив в то же время свежий современный характер архитектуры.

Я уже тогда понимал, а еще больше чувствовал, что архитектурно-художественный образ каждого произведения советской архитектуры должен отражать не только его внутреннее содержание, связанное с функциональным назначением, но и пафос новой эпохи, величие освобожденного, творческого труда, чувства и чаяния народа. Я сознавал, что все это нельзя выразить достаточно ярко с помощью старых форм классической архитектуры, как бы они ни были сами по себе прекрасны, и что необходимо искать и создавать для этого новые архитектурные формы. Но разве могло одно лишь новое, едва возникшее и еще не установившееся содержание советской архитектуры привести к созданию новой формы архитектурных произведений?

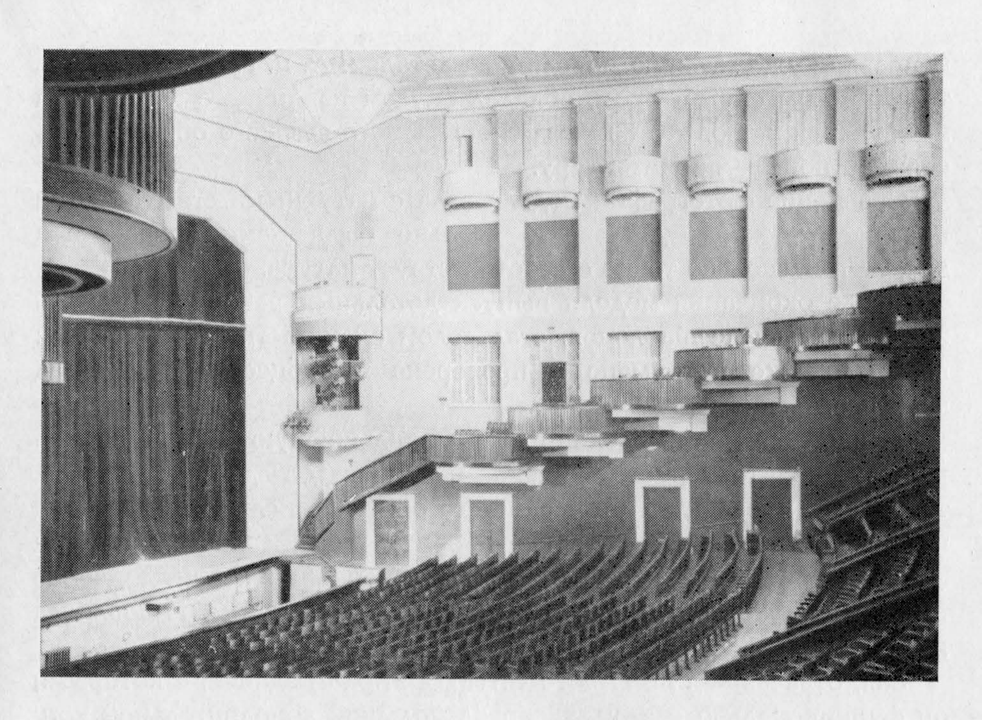
В архитектуре в силу особенностей ее материальной основы

проблема создания новой художественной формы гораздо сложнее, чем в изобразительных искусствах, музыке или литературе. Для успешного ее решения в архитектуре нужны еще и новые материальные средства и возможности — строительные и отделочные материалы, строительные машины, которых мы тогда не имели. Как и первые жилые дома для рабочих, Дворец культуры имени А. М. Горького мы строили из всего того, что можно было получить при разборке разрушенных или ветхих и не пригодных для дальнейшей эксплуатации зданий, в том числе тех домов, что прежде стояли на его месте. Правда, в целях скорейшего создания первого центра культурно-просветительной работы в Ленинграде, учитывая его важность, все, от кого это зависело, старались выкроить, что можно, из скудных запасов даже самых дефицитных строительных материалов. Только благодаря этому нам удалось выполнить междуэтажные перекрытия дворца культуры из железобетона и получить, таким образом, клубные помещения большой глубины с пролетом в 8—10 *м*.

Все верхние (чердачные) перекрытия — большого зала с пролетом до 35 *м*, малых залов пятого этажа и физкультурного зала с пролетом 14 и 12 *м* — из-за отсутствия металла пришлось перекрыть деревом. Конструкторы и строители с этим делом справились хорошо, и вот уже 35 лет деревянные фермы большого зала служат безотказно. По причинам, о которых я говорил выше, в композиции фасадов и в интерьере здания мы не слишком увлекались изобретением новых архитектурных форм и не подражали входившим тогда в моду модернистским формам современной западной архитектуры.

После установления основных габаритов зала его детальная проработка шла одновременно и в тесной увязке с композицией всего здания — выявлением его основных размеров и конфигурации в плане, детализацией поэтажной планировки, установлением окончательной объемно-пространственной структуры.

Сначала эта работа велась в эскизах и черновых чертежах; сразу же после уточнения основных габаритов, объема здания и его этажности мы перешли к завершению технического проекта и параллельной разработке рабочих чертежей, с тем чтобы не задер-



Общий вид зрительного зала

живать развертывания строительных работ. Одновременно, что очень важно отметить, началось изготовление крупной разборной гипсовой модели в масштабе 1/50 натуральной величины, которая позволила проверить, доработать и откорректировать в деталях окончательно установившийся архитектурный замысел дворца культуры.

Изготовление модели было поручено скульптору-лепщику А. Е. Громову, который вместе с двумя своими младшими братьями выполнил эту модель в мастерских Академии художеств в очень короткий срок. Однако дело не только в высоком качестве и быстроте выполнения модели. Участие А. Е. Громова в проектировании было особенно ценно тем, что он с полуслова понимал архитектора и, выполняя все мои указания, охотно и терпеливо помогал в уточнении и доработке замысла, неоднократно переделывая и

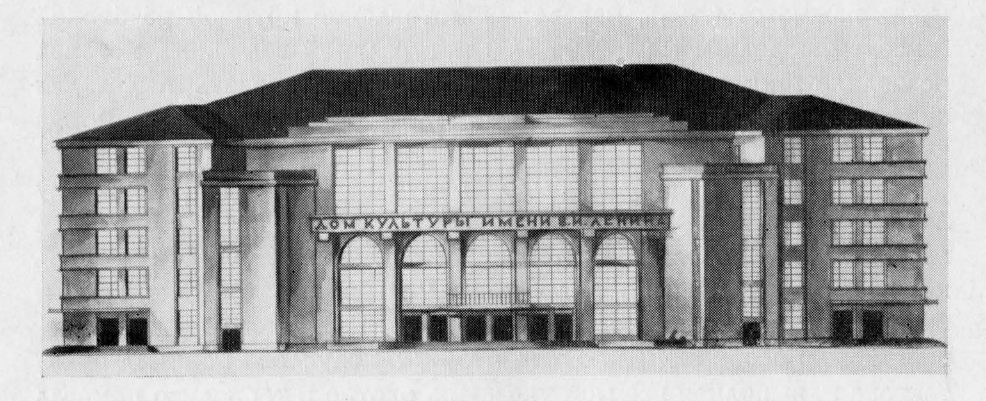
исправляя уже готовую модель в ее деталях. А. Е. Громов оказался талантливым скульптором, обладал вкусом подлинного художника и, несмотря на то, что не имел специального высшего образования, отлично понимал архитектуру.

Сравнение фотографий модели зала с натурными его снимками показывает, как тщательно и детально была нами проработана модель и насколько точно ей соответствует натура.

После окончания модели выпуск детальных рабочих чертежей зала, в том числе шаблонов, стал делом очень легким и быстрым: все было уже продумано и проверено в процессе работы над моделью.

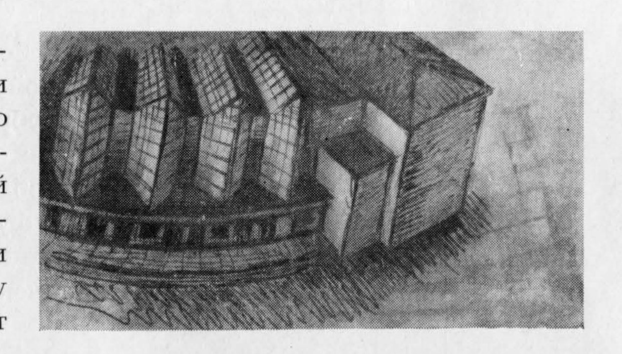
В такой же мере модель облегчила дальнейшую детальную разработку архитектурного решения всех фасадов здания и, больше того, даже проверку и уточнение его объемов. Если конфигурация и внешние габариты большого зрительного зала определили в основе объемно-пространственное решение и габариты дворца в целом, то уточненная высота зала в значительной мере повлияла на установление его этажности.

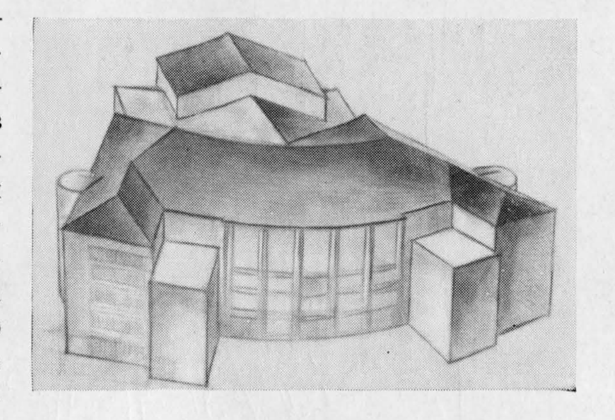
Зал, отвечавший по высоте четырем этажам здания, с которыми он функционально связан, требовал большой дополнительной конструктивной высоты для размещения деревянных ферм, перекрытия и устройства кровли. Вызвано это было тем, что хотя со стороны сцены, имевшей нормальную высоту (две высоты портала плюс

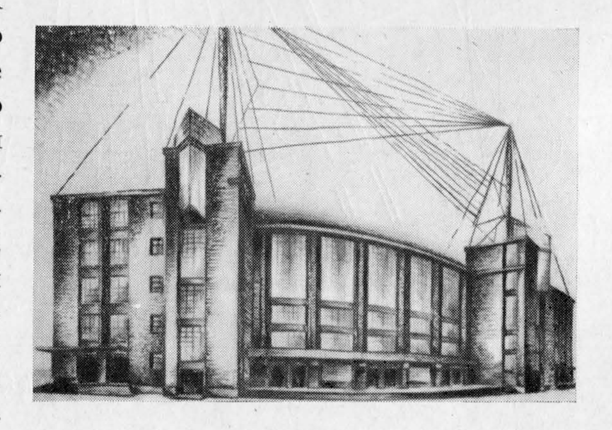


Эскиз фасада

2 *м*), верхняя кромка односкатной крыши зала и хорошо сопрягалась со значительно более высокой стеной сценической коробки, но боковые стены зала неравномерно и на значительную высоту (из-за ската кровли от сцены к фасаду) возвышались над прилегающими к ним четырьмя этажами. Это обстоятельство послужило одной из причин устройства пятого этажа, строительная стоимость которого была сравнительно небольшой, так как требовала лишь незначительного усиления фундаментов наружных стен, дополнительной кладки этих стен на высоту одного этажа и устройства еще одного междуэтажного перекрытия (не считая соответствующего увеличения объема отделочных работ). К тому же, высота наружной стены со сторны площади Стачек все равно должна была быть в пять этажей, чтобы закрыть фермы зала и усилить его



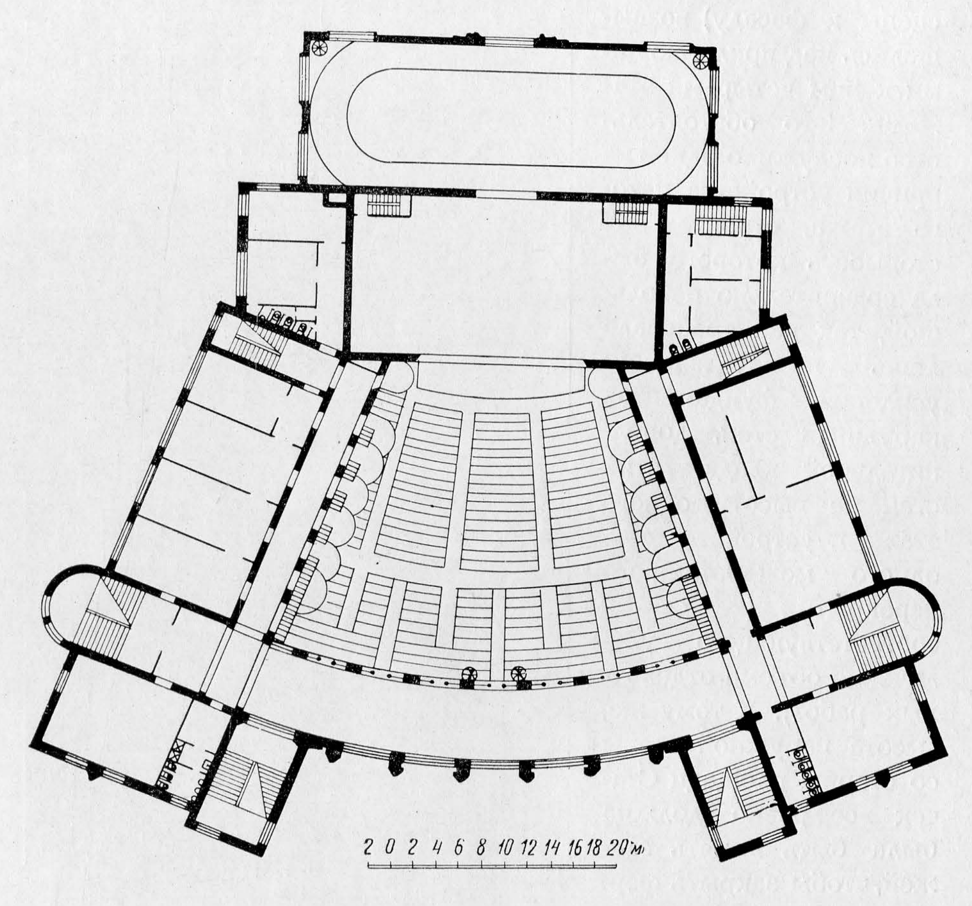




Эскизы фасада

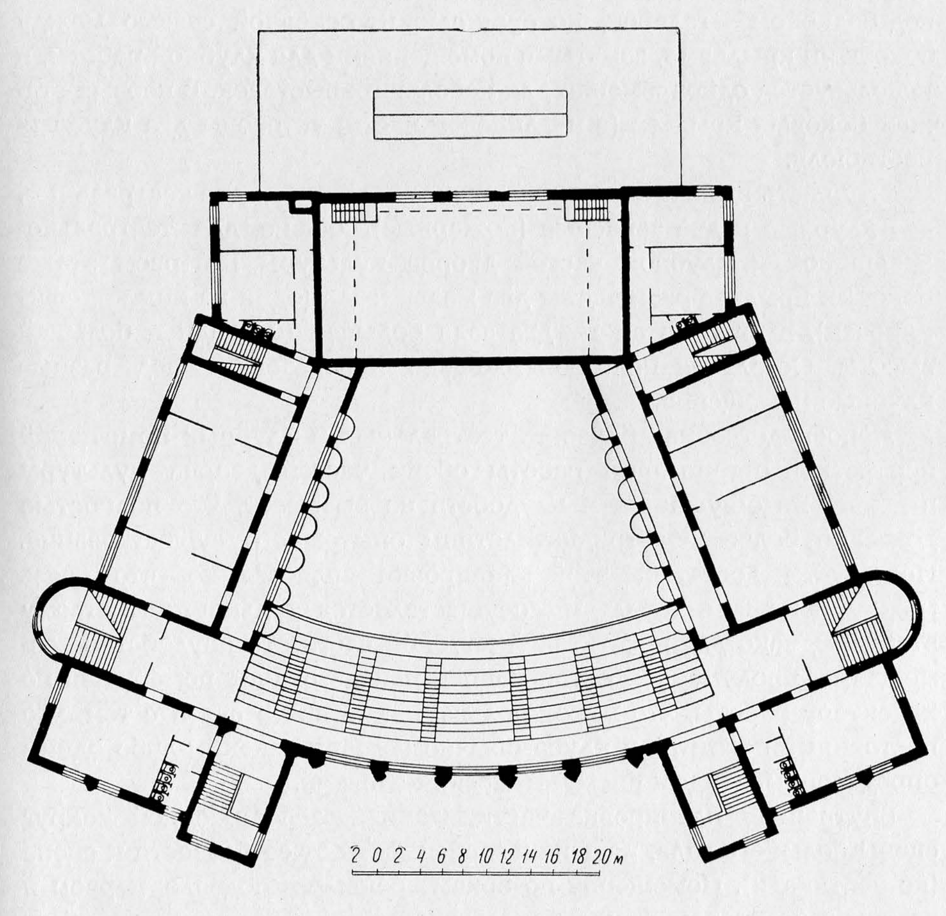
естественное освещение. При таком небольшом повышении стоимости здания получение дополнительной полезной площади было в данном случае желательным и целесообразным.

Увеличение высоты двух лестничных клеток со стороны главного фасада, необходимых главным образом для обслуживания балкона зала (т. е. четвертого этажа), с функциональной точки зрения не требовалось, но объемно-пространственное решение здания в части, обращенной на площадь Стачек, оказывалось при этом



Планы второго и четвертого этажей

неудовлетворительным. Работа над моделью наглядно показала, что над обеими лестничными клетками надо сделать не только пятый, но и еще один, шестой, этаж, превратив их таким образом в своего рода башни. Для решения данного вопроса верхние части лестничных клеток в модели были сделаны съемными. Благодаря модели дело оказалось настолько ясным, что мы сразу получили согласие заказчика на повышение этажности лестничных клеток (которое, к тому же, давало дополнительно четыре комнаты).



План четвертого этажа

Так постепенно уточнились конфигурация, габариты и поэтажные планы основной, передней части здания, непосредственно примыкающей к большому залу. Она складывалась из трапециевидного в плане зала и подходящих к нему с обеих сторон боковых крыльев с помещениями глубиной 10,65 *м* и трехметровым коридором. Спереди к залу в первых трех этажах примыкают помещения глубиной 6,40 *м*, заканчивающиеся лестницами. В первом этаже — это вестибюль большого зрительного зала с гардеробом, находящимся под амфитеатром, во втором этаже — фойе большого зала, в третьем — под балконом — галерея, которая служит основной связью между боковыми крыльями, занятыми помещениями для клубной работы, и используется одновременно для небольших выставок. В первых этажах боковых крыльев (в их лицевой части) устроены два клубных вестибюля.

Эту часть здания обслуживают шесть лестниц: две театральные, две клубные и две запасные (пожарные), общие для театрально-зрелищной и клубной частей дворца культуры. В первом этаже боковых крыльев размещены два малых зала (один из них кинофицирован), в пятом этаже — два зала большей площади и большей высоты. Остальная полезная площадь использована под разные клубные помещения.

Непосредственная близость театральных и клубных помещений при четкой организации работы обеих частей дворца культуры в жизни не ощущается и неудобств не вызывает, что полностью доказано более чем тридцатилетним опытом его существования. Пожалуй, недостатком этой планировки является то, что связь между боковыми крыльями осуществляется только по третьему этажу. Однако для посетителей клубной части это неудобство возмещается продуманной организацией использования помещений по характеру работы, что имеет большое значение в связи с тем, что постоянные посетители клуба обычно связаны с каким-либо одним определенным видом систематических занятий.

Внутренняя планировка части здания, расположенной вокруг сцены большого зала, решена в зависимости от ее близости к сцене (по вертикали). Помещения по бокам сцены — в подвале, первом и частично во втором этаже использованы под артистические убор-

Фойе зрительного зала

ные и для других служебных целей. Помещения трех верхних этажей входят в клубную часть.

В отношении самой сцены следует сказать, что для обеспечения хорошей видимости размеры ее портала были установлены пропорционально величине зала и его вместимости: ширина портала принята равной 14,3 *м*, высота — 12,8 *м*. В соответствии с этим размер планшета сцены должен был бы иметь ширину 28,6 *м* и глубину 21,5 *м*. Нам же пришлось сделать сцену размерами только 26,6×13,85 *м*. Если с небольшим уменьшением ширины сцены можно было примириться, то глубина ее, несколько меньшая ширины портала, оказалась явно недостаточной; к тому же при ней не было предусмотрено даже арьер-сцены (вопрос об устройстве боковых

«карманов» сцены вообще в то время еще не ставился). Однако при всем нашем упорстве и длительной борьбе за увеличение глубины сцены мы не смогли отстоять свою точку зрения: заказчика пугала резко возраставшая при этом строительная кубатура, хотя по стоимости она была сравнительно недорогой.

Неприемлемым мы считали и требование заказчика разместить большой физкультурный зал непосредственно за сценой, с тем чтобы загрузка и разгрузка декораций происходили в часы, когда зал по своему прямому назначению не используется. При отсутствии поблизости места для хранения хотя бы небольшого количества станков и громоздких предметов реквизита это не могло не усложнить работу сцены. Для спортзала мы предлагали использовать помещение бокового крыла в первом этаже, но оно, к сожалению, имело размеры всего лишь 21,30×10,65 *м*, а физкультурные работники Губпрофсовета установили для спортивного зала размер 35,15×12,80 *м* и потребовали, сверх того, обязательного устройства вокруг зала специального балкона с внутренней беговой дорожкой. Соседство сцены их не смущало. Театральные работники, возражая против этого, поддерживали нас, выдвигая требования увеличить глубину сцены, а также предусмотреть большее количество артистических уборных, но безрезультатно: мы в этом споре потерпели поражение, и спортивный зал был построен за сценой.

Жизнь, однако, внесла свои поправки: спортивный зал по своему прямому назначению никогда не использовался и быстро превратился в склад и мастерскую декораций, а помещение раздевальных и душевых спортивного зала, которые были устроены под ним в полуподвале, с течением времени было приспособлено под небольшую типографию дворца культуры и Облпрофсовета.

И это вполне естественно. Опыт показывает, что когда в целях более эффективного использования помещения пытаются совместить в нем различные функции и вместо двух самостоятельных помещений строят одно, из этого большей частью ничего, кроме бесполезной траты средств, не получается. Бывают, конечно, и исключения, но лишь в том случае, когда различные функции помещения имеют однородный характер. Например, в зрительном зале

со сценой можно устраивать не только спектакли и концерты, но и разного рода собрания, киносеансы и т. п. Но с точки зрения эксплуатации помещений нередко, в частности при наличии большого театрального зала, выгоднее иметь отдельный, меньший по вместимости кинозал, специально приспособленный для этой цели. Использование же одного и того же помещения для проведения в нем, хотя и в разное время, столь различных по своему характеру и требующих в каждом случае особых устройств и оборудования видов клубной работы, как театральные постановки, танцевальные вечера и физкультурные занятия, на практике обычно не удается, и какой-то из намечавшихся видов работы или совсем не проводится, или для него создаются неудовлетворительные условия.

Возвращаясь к Дворцу культуры имени А. М. Горького, я должен добавить, что стремление заказчика к снижению стоимости строительства за счет сокращения кубатуры здания и некоторого ухудшения условий его эксплуатации привело к чрезмерному занижению площадей вестибюля, гардероба и фойе большого зрительного зала. Полученная таким образом экономия кубатуры была достигнута дорогой ценой ухудшения эксплуатационных качеств ряда помещений, что явилось причиной неоднократных попыток в последующем как-нибудь, хотя бы частично, исправить создавшееся положение. Но об этом я расскажу дальше.

Экономичность строительства — одно из главнейших требований, предъявляемых к советской архитектуре. Это бесспорно. Однако не все понимают, что экономия в любой области хозяйственной деятельности, в том числе в строительстве, должна быть разумной и целесообразной. В данном случае правильное решение этого вопроса состояло бы в том, чтобы в пределах кубатуры, установленной заказчиком для дворца культуры, большой зал был запроектирован не на 2 200 мест, а несколько меньшей вместимости, например на 1 800 мест, но зато с полноценной сценой и всеми обслуживающими помещениями, соответствующими по их площади вместимости зала. К сожалению, такого решения мы, архитекторы, добиться тогда не смогли.

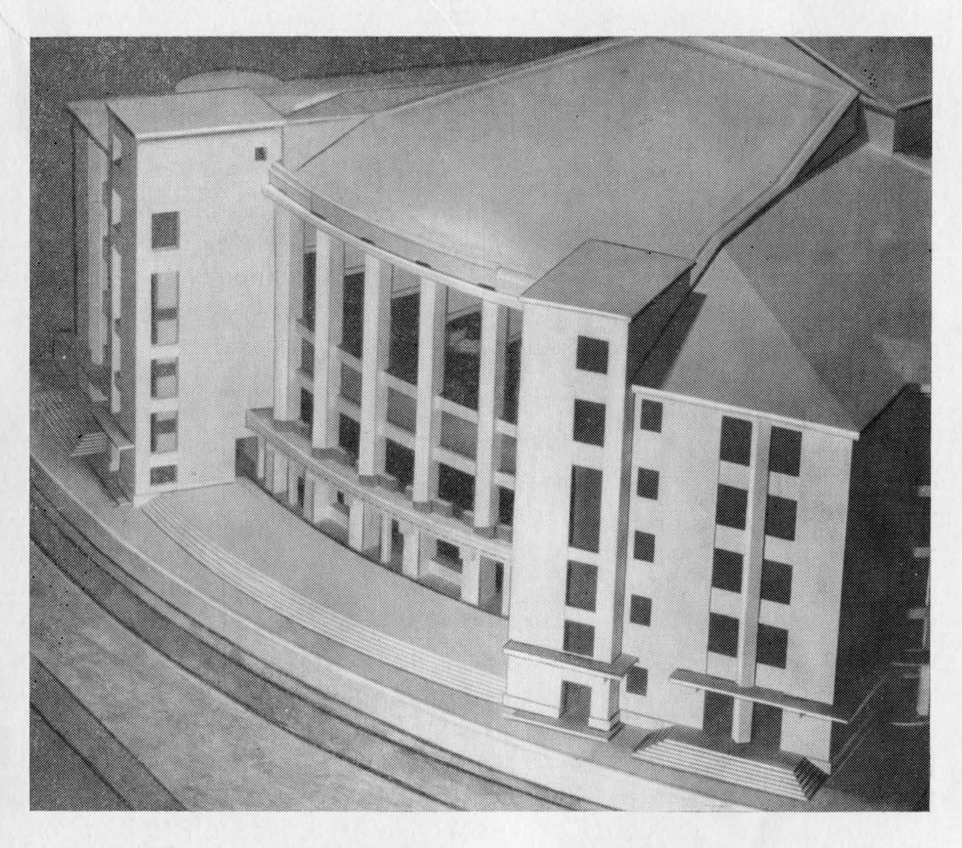
Между тем разработка проекта дворца культуры продолжалась. Мы уточняли архитектурный замысел и его композицию в проекте,

на модели, в рабочих чертежах и шаблонах, одновременно осуществляя авторский надзор за уже начавшимся строительством.

В результате этой напряженной творческой работы был создан, как нам казалось, цельный и законченный архитектурно-художественный образ дворца культуры.

К принятому нами композиционному решению главного фасада мы пришли после ряда попыток использования разных приемов его решения и различных архитектурных форм: сначала арок, затем стеклянных треугольных эркеров и, наконец, своеобразного ордера из треугольных пилонов, опирающихся на некоторое подобие стилобата со столбами из серого полированного гранита, перекрытыми полосой балкона с глухим ограждением. Принятый нами простой лаконичный ордер, выступающий на фоне сплошного остекления центральной части фасада, выполняя конструктивную роль опор мощных ферм перекрытия зала, имел назначение подчеркнуть центр композиции фасада: находящийся за ним большой зрительный зал (четвертый этаж) и его главные вспомогательные помещения — фойе (второй этаж) и вестибюль (первый этаж). Этот центр фланкируется двумя сильно выступающими шестиэтажными объемами башен, вертикальность которых подчеркнута зрительным объединением их окон и завершающими их металлическими ажурными мачтами-антеннами. Фасады примыкающих к башням торцов боковых крыльев здания решены так же просто и лаконично — с повторением мотива центральной части главного фасада, несколько видоизмененного и представляющего собой треугольный пилон между спаренными поэтажно окнами, пересеченный на уровне первого этажа горизонтальной плоскостью железобетонного зонта над входами в клубные вестибюли.

На примере проектирования Дворца культуры имени А. М. Горького и, в частности, композиции его главного фасада хотелось бы затронуть вопрос о пропорциях, который имеет огромное значение для художественного качества произведения архитектуры. Должен сказать, что на протяжении полутора десятков лет, которые к тому времени уже связывали меня с архитектурой (включая и годы учебы), никто из моих учителей, известных мне крупных мастеров, а также других архитекторов, с которыми меня в процессе прак-



Главный фасад. Модель

тической деятельности сталкивала жизнь, не применял в своей проектной или педагогической работе какого-либо научно разработанного метода установления пропорций в процессе композиции здания, основанного на той или иной их системе. Быть может, только академик архитектуры И. В. Жолтовский уже тогда теоретически разрабатывал эту важную и необходимую для каждого архитектора область теории архитектурной композиции, используя свои выводы в творческой деятельности, проверяя и углубляя их на практике. Некоторые теоретические исследования велись в этой области, в частности, научной разработкой метода «золотого сече-

ния» занимались академик архитектуры Г. Д. Гримм и архитектор Я. Г. Гевирц. Однако сколько-нибудь широкого практического значения подобные работы не имели. Тем не менее о значении пропорций в архитектуре говорилось тогда немало, и архитекторы обычно о них не забывали. В процессе композиционной работы пропорции устанавливались исключительно на основе личного опыта, вкуса и чутья архитектора — в буквальном смысле слова «на глаз».

Этот эмпирический метод, надо сказать, нередко давал хорошие результаты, и можно было бы назвать десятки выстроенных в те годы зданий, являющихся прекрасными произведениями архитектуры. Вспомним, кстати, что для представителей таких творческих течений того времени, как неоклассицизм, традиционный академический классицизм и даже эклектизм, решение проблемы пропорций облегчалось тем, что все они, как правило, широко применяли при компоновке фасадов созданную еще в античной Греции и теоретически обобщенную в эпоху Возрождения многообразную систему классических ордеров. Художественный вкус архитектора, его чувство пропорций развивались преимущественно на основе широкого применения ордерной системы; вместе с тем развивались его чутье и глаз, накапливался опыт эмпирического применения законов пропорций. Так было и со мной. Пропорции я искал и устанавливал «на глаз» и проверял их чаще всего не на основе точных знаний, а профессиональным чутьем, руководствуясь исключительно своим художественным вкусом. Подобным образом велась и композиционная работа над проектом Дворца культуры имени А. М. Горького.

Теперь, уже много лет спустя, при подготовке этой книги, я поставил перед собой в качестве одной из задач осветить, в частности, и этот вопрос на примерах как Дворца культуры имени А. М. Горького, в котором он решался интуитивно, так и других сооружений, пропорции которых устанавливались на основе заранее принятой мной системы.

В данном случае для выяснения того, подчинена ли композиция здания Дворца культуры имени А. М. Горького системе пропорций, мне пришлось, взяв для анализа главный фасад здания, сделать несколько предварительных проб. В конце концов удалось установить наличие определенной системы пропорций.

Если принять за модуль ширину A треугольного пилона центральной части фасада, являющегося одним из главных элементов композиции и вместе с тем важным элементом конструкции здания (опорой, несущей перекрытие главного зала), то оказывается, что этот модуль композиционно свяжет весь фасад. Выявленная таким образом система пропорций фасада является системой отношений размеров его отдельных частей, кратных этому модулю и выражающихся простыми, почти исключительно целыми числами, что ясно видно на чертеже половины развернутого на плоскость криволинейного главного фасада. Основные членения фасада по горизонтали (в плане) составляют ряд: 2—1—4—1—2, или, выражая их в модулях, $10{,}75A$ — $5{,}50A$ — $22{,}00A$ — $5{,}50A$ — $10{,}75A$ — в нем только крайние члены отступают на $0{,}25A$ от теоретической длины боковых частей фасада, которая должна была бы равняться $11A$. Высота основных фасадных плоскостей от нулевой отметки, за которую принята верхняя отметка цоколя, до низа венчающего карниза равна $16A$, а для башен $20A$. Кратность модулю A отдельных частей фасада и его деталей видна на чертеже. Следует отметить, что произведенная мной аналитическая проверка и сопоставление рабочих чертежей со схемой пропорций позволили установить совершенно незначительные отклонения, в среднем до 3%.

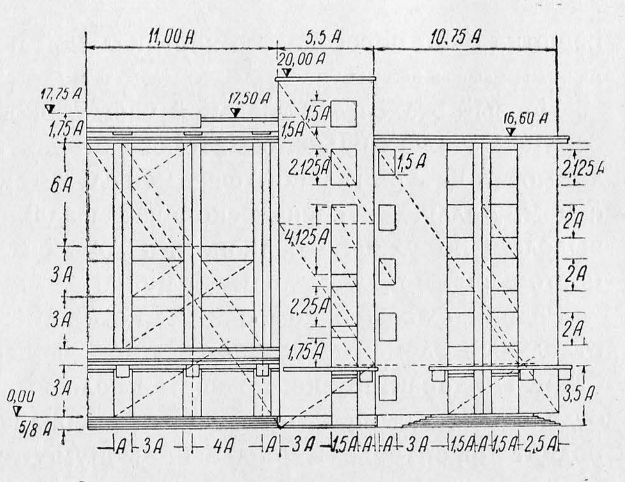


Схема пропорций главного фасада

Другая проба показала, что, так как отношение длины основной плоскости боковой части фасада к ее высоте равно 2 : 3, то, проведя диагональ этого прямоугольника (пунктирная линия на чертеже) и ряд параллельных и перпендикулярных ей линий, получается интересная картина вполне закономерного построения композиции фасада. Эта вторая проба менее точно совпадает с теоретически определенной композиционной структурой фасада, что при проверочных подсчетах или графическом построении, сделанном в крупном масштабе, выявилось бы более определенно. Совершенно очевидно, что при проверке и уточнении таким способом композиции фасада и интуитивно намеченных в процессе проектирования пропорций легко можно было избежать столь небольших неточностей, которые, впрочем, никакого практического значения не имеют. Произведенный анализ совершенно объективно свидетельствует о полной удовлетворительности пропорций главного фасада дворца культуры. Выводов из этого примера я пока делать не буду и вернусь к вопросу о пропорциях после анализа композиции некоторых других сооружений.

Боковые фасады Дворца культуры имени А. М. Горького решены в виде простой решетки окон, разделенной ближе к главному фасаду на две неравные части выступающей лестничной клеткой клубной части с вертикальной полосой спаренных окон. Второй раз

решетка окон пересекается вертикальной полосой окон служебной лестничной клетки, расположенной у излома бокового фасада.

Первый этаж в центральной части бокового фасада отделен от верхних этажей балконом второго этажа, который повторяет тот же мотив центра главного фасада и служит композиционной связью с ним. Дальше, в сценической части здания, первый этаж также выделен, но уже не балконом, а горизонтальной тягой — поясом, повторяющим профиль плит балкона.

Задний фасад, в композиции которого использованы детали и отдельные элементы главного и боковых фасадов, лаконичен и строг. По характеру композиции в целом и в отдельных деталях он отдаленно напоминает произведения неоклассицизма, с которым его роднят фронтоны и сильный монументальный портал входа. Строится он в двух плоскостях: на первом плане — фасад двухэтажной части спортивного зала, завершенный большим фронтоном, который по архитектурной логике не отвечает объему этой пристройки, так как расположен по длинной ее стороне. Однако он применен здесь сознательно, из чисто композиционных соображений, чтобы сильнее подчеркнуть и завершить задний торец здания по его главной, продольной оси.

Стена спортивного зала, решенная в простых и строгих формах, тем не менее достаточно выразительна. На втором плане — задний фасад основного объема здания, разработанный еще более скромно. Он формируется пятиэтажными торцами боковых корпусов, фланкирующих стену более высокого объема сценической коробки, увенчанной также фронтоном. Легкими раскреповками на нем выявлены торцы боковых клубных корпусов и две рабочие лестницы сцены. Линии фронтона сцены с разорванным горизонтальным карнизом повторяются параллельными им линиями скатов фронтона спортивного зала.

Такими сравнительно простыми средствами мы стремились добиться выразительности архитектурно-художественного образа здания и прежде всего обращенного на площадь Стачек главного фасада, а также заднего фасада, который виден с больших расстояний из сада дворца культуры. Боковые фасады мы умышленно решали проще главного и заднего фасадов, с тем чтобы подчерк-

Боковой и задний фасады. Модели

нуть их второстепенное значение и создать необходимое различие между ними. При отделке фасадов нам очень хотелось добиться более жизнерадостного их цветового решения, но этому помешало отсутствие белого и цветного цемента и желание применить стойкую и долговечную цементную штукатурку. Цементная же штукатурка целиком себя оправдала: она простояла без капитального ремонта и без больших повреждений более 30 лет, включая 30 месяцев блокады Ленинграда.

Сложные условия строительства дворца культуры — полное отсутствие или недостаток многих основных строительных материалов и крайне ограниченная «палитра» отделочных материалов — вносили много затруднений в проектирование и осложняли производство работ, в том числе по внутренней отделке здания.

Следует отметить, что нам очень повезло с подбором технического персонала стройки и особенно ее непосредственного руководителя — производителя работ. С первого до последнего дня строительством руководил гражданский инженер Владимир Фомич Райлян. Прекрасный производственник, организатор и смелый конструктор, он оказывал большое влияние на конструкторов проектного бюро Стройкома, непосредственно занимавшихся вместе с нами, архитекторами, разработкой рабочего проекта дворца культуры. Много помогал ему главный инженер Стройкома В. И. Упатчев, уже тогда обладавший большим строительным опытом. С ними обоими, особенно с В. Ф. Райляном, мы с Д. Л. Кричевским довольно быстро нашли общий язык и сработались на долгие годы. С В. Ф. Райляном мы выполнили много проектов и осуществили десятки строек. Для строительства дворца культуры и других объектов В. Ф. Райлян сумел подобрать не только некоторых старых десятников и мастеров, но и способную молодежь — таких людей, как т. Чунь и других, которые сами стали затем самостоятельными хорошими производителями работ.

Несмотря на трудности строительства и тяжелые грунтовые условия (одним из своих углов здание стоит на засыпанном русле речки Таракановки), мы с В. Ф. Райляном старались добиться возможно более высокого качества конструктивных и отделочных работ.

Вид дворца с площади Стачек

Результатом этого и явилось хорошее состояние здания даже после трех десятков лет его интенсивной эксплуатации.

К десятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции Дворец культуры имени А. М. Горького был построен и стал одним из крупных городских центров культурно-просветительной работы.

На примере Дворца культуры имени А. М. Горького мне хочется поделиться мыслями еще об одной важной стороне деятельности архитектора — о его связи с произведением после того, как оно осуществлено. Такая связь, часто длительная, всегда полезна для автора, который, наблюдая периодически за жизнью своего детища, воочию видит его достоинства и недостатки, свои ошибки и их

последствия и может извлечь много полезного для своей дальнейшей творческой работы. Но эта связь возникает только тогда, когда архитектор не ограничивает работу одним только авторским замыслом здания, эскизным проектом и затем общим (часто поверхностным) руководством, а непосредственно сам активно участвует во всех стадиях разработки проекта, включая рабочие чертежи. При осуществлении проекта в натуре он лично проводит авторский надзор на строительной площадке, в цехах строительных предприятий и т. п. К сожалению, современные формы организации проектирования, а часто и неправильный взгляд некоторых архитекторов на свои, казалось бы, совершенно очевидные обязанности, вытекающие из самого существа нашей профессии, приводят к тому, что рабочие и конструктивные чертежи, сметы и специальные технологические проекты нередко разрабатываются без необходимого участия или руководства архитектора-автора.

Впервые прочная и длительная авторская связь возникла у меня и Д. Л. Кричевского с Дворцом культуры имени А. М. Горького. Мы продолжали наблюдать за зданием и его жизнью, давали советы при текущем ремонте, а также при возникновении различных вопросов архитектурного, технического, а часто и эксплуатационного порядка. В случае необходимости вместе с нами активное участие в этом принимал В. Ф. Райлян.

Постоянная связь с дворцом культуры помогла нам видеть как положительные качества здания, так и его недостатки, в том числе уже отмеченные мной. Это позволяло нам делать соответствующие выводы и не только учитывать выявленные недостатки в последующей работе, но и принимать совместно с работниками дворца меры к тому, чтобы избавиться от них уже в период эксплуатации здания. Так, например, в 1931 г. в связи с затесненностью вестибюля и гардероба большого зрительного зала, мы устроили дополнительный гардероб в подвале и добились пристройки холодного вестибюля. Таким образом был утеплен главный вестибюль, а из тамбуров входных дверей перестало дуть. Кроме того, холодный вестибюль был использован как кассовый зал, а в теплое время года — как дополнительное фойе-курительная. Это значительно улучшило вестибюльную группу помещений, сделало ее более

удобной и нисколько не отразилось на внешнем архитектурном облике здания.

Нас по-прежнему не удовлетворяла сцена. С первых дней существования дворца культуры и эксплуатации зала как театрального спортивный зал, как я уже говорил, использовался не по своему назначению, а в качестве временного склада декораций и реквизита для предстоящих спектаклей. Для более длительного хранения декораций в том же 1931 г. по нашему проекту был выстроен во дворе, вблизи от сцены, хорошо оборудованный деревянный склад декораций, к задней стене которого была пристроена открытая летняя читальня, выходившая в сад дворца культуры. Но, как и следовало ожидать, недостаточная глубина сцены большого зрительного зала, особенно в условиях отсутствия арьер-сцены, вызывала ощутимые неудобства при постановке выездных спектаклей академических театров. Если даже считать, что сценическую часть дворца культуры с залом на 2 200 мест нельзя приравнивать к аналогичному по вместимости большому академическому театру и сопоставить ее со сценой нормального театра на 1 500 мест, то окажется, что и в этом случае размеры сцены при портале 15×10 *м* должны были быть равными 26×21×23 (*H*) *м*. Эти размеры, за исключением глубины сцены, почти совпадают с фактическими размерами сцены дворца культуры, которые при портале 14,8×12,8 *м* равны 26,6××13,85×25 (*H*) *м*; однако глубина сцены оказывается все же на одну треть меньше необходимой.

Исходя из этого, мы разработали проект реконструкции и расширения сценической части путем ликвидации спортивного зала и углубления за его счет сценической коробки до необходимых размеров, создания арьер-сцены, боковых «карманов» и увеличения количества рабочих помещений при сцене. Но наш проект, приближавший театральную часть дворца культуры к хорошему академическому театру, не получил поддержки ни в ВЦСПС, ни в Облпрофсовете, так как считалось, что выездные театральные спектакли не являются основным видом работы домов культуры и клубов.

Действительно, наряду с театрально-зрелищными мероприятиями, направленными на повышение культурного уровня рабочего населения района, во Дворце культуры имени А. М. Горького с са-

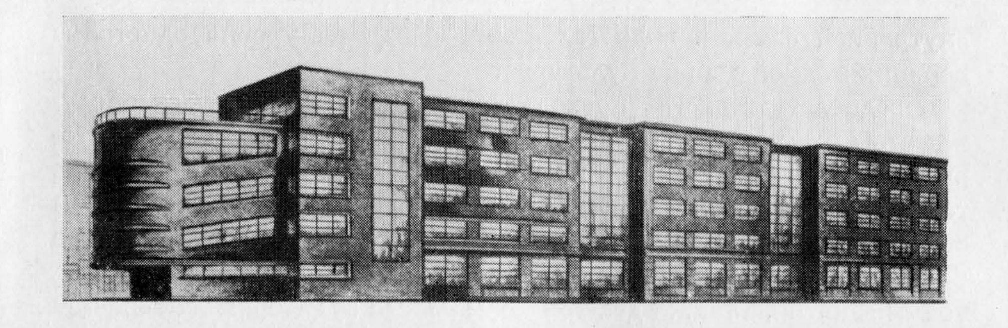
мых первых шагов его существования велась большая работа, связанная с профессиональной подготовкой рабочих. Особенно она усилилась после XVI партийной конференции (апрель 1929 г.), которая утвердила первый пятилетний план развития народного хозяйства СССР — план создания фундамента социализма в нашей стране — и приняла обращение ко всем рабочим и трудящимся крестьянам о развертывании социалистического соревнования. В связи с этими историческими решениями выявилась необходимость организации квалифицированной научной помощи рабочим, особенно молодым, в повышении их производственной квалификации и технической подготовки. Эта работа была организована и во дворце культуры, живо откликавшемся на все насущные требования жизни. Однако для проведения ее в масштабах такого огромного промышленного района Ленинграда, как б. Нарвский район, во дворце культуры не хватало помещений.

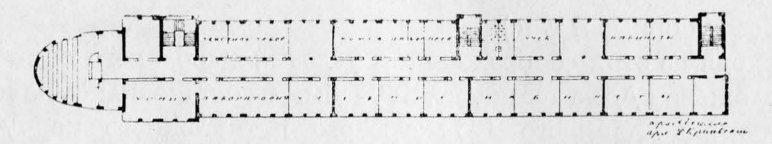
В связи с этим был поднят вопрос о постройке рядом с дворцом культуры специального, связанного с ним здания, в котором можно было бы организовать техническое обучение рабочих.

Так при Дворце культуры имени А. М. Горького возник Дом технической учебы.

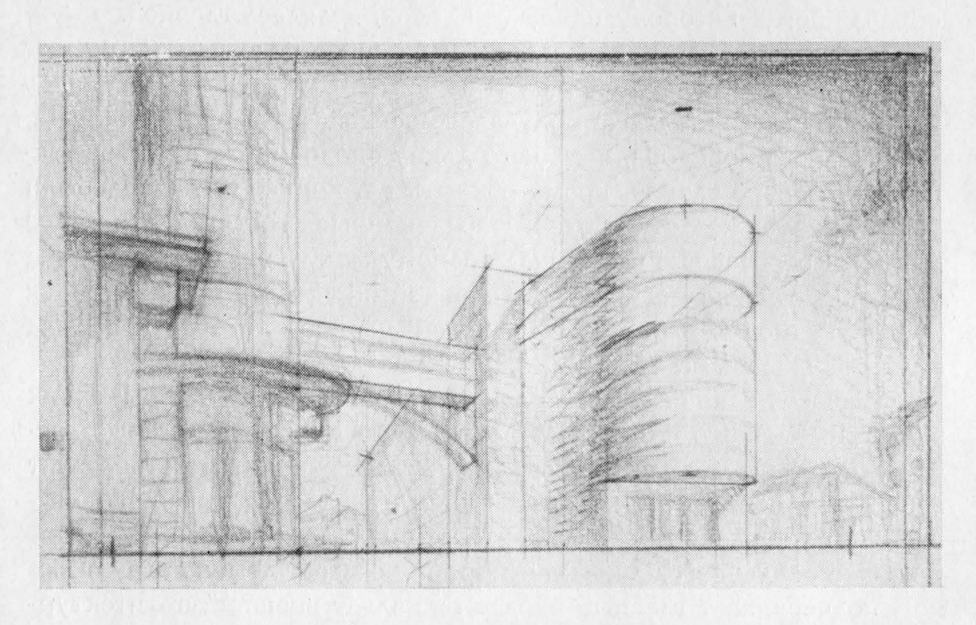
В 1930 г. мне и Д. Л. Кричевскому Ленинградский Облпрофсовет поручил разработать проект этого здания. Организация всего дела — установление программы проектирования, наблюдение за ее разработкой и за самой стройкой — была возложена на молодого рабочего, комсомольца т. Хазанова. Он оказался очень дельным и энергичным человеком, и быстрое успешное осуществление проекта Дома технической учебы в большой мере явилось результатом его плодотворного участия. К разработке всей конструктивной части проекта мы привлекли В. Ф. Райляна, который вместе с нами разработал рабочий проект и активно участвовал в проведении авторского надзора за строительством.

Новое здание было намечено расположить по юго-восточной границе участка дворца культуры, вдоль Ново-Сивковской улицы, с тем чтобы оно не загромождало прилегающего к нему сада и своей торцовой, головной частью подходило возможно ближе к площади Стачек и к самому дворцу (для облегчения устройства





Дом технической учебы. Перспектива и план второго этажа



Эскизная перспектива Дома технической учебы

внутренней связи в виде галереи-перехода на уровне одного из верхних этажей дворца культуры).

Предполагалось, что, поскольку дворец культуры будет обслуживать Дом технической учебы всеми своими помещениями, которые для этого могут понадобиться, в нем необходимо предусмотреть только такие, которые нуждались в специальном стационарном оборудовании, например лаборатории, и определенное, возможно большее количество стандартных комнат классного типа для групповых занятий, а также две-три нормальные аудитории на 120—150 мест каждая. Кроме того, намечалось минимальное количество обслуживающих помещений общего пользования (вестибюль с гардеробом, уборные и т. п.).

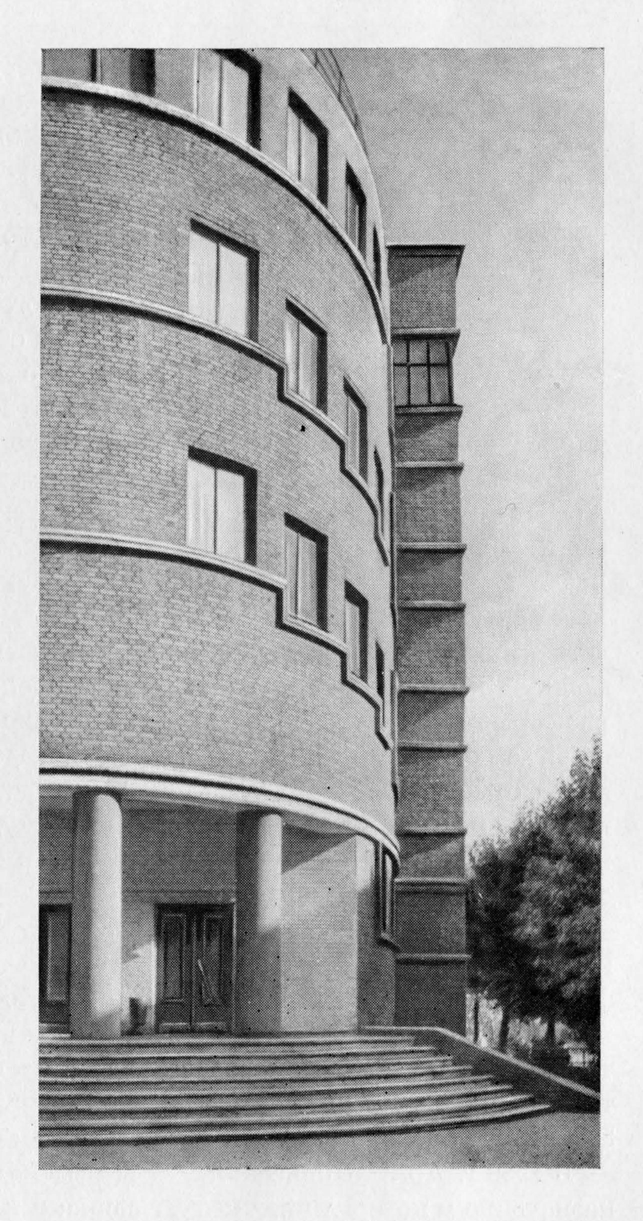
Исходя из этих соображений и условий выбранного нами места расположения Дома технической учебы, мы остановились на композиции в виде длинного 125-метрового пятиэтажного корпуса со средним коридором и тремя лестницами, одна из которых, ближайшая к основному входу в него, намеченному нами в торце здания, обращенному в сторону площади Стачек, являлась главной.

Большой модуль плана здания мы приняли равным 8 *м*, шаг окон — 2,66 *м*, пролет помещений в свету — 6 *м*. При этом площадь рабочей комнаты (класса) получалась равной 48 *кв. м*. Для освещения среднего коридора, имевшего длину около 100 *м*, на северо-западной стороне здания, кроме открытых в коридор лестниц, были устроены также открытые рекреационные гостиные (по две в этаже), отвечавшие по площади одному модулю — классу. Слегка уширенный и раскрепованный головной объем здания завершался криволинейной в плане выступающей частью, которая в первом этаже опиралась на столбы и образовывала входную лоджию.

Эта часть здания имеет только четыре этажа. В трех верхних этажах размещено по одной аудитории (по 150 мест), которые расположены так, что наклонный пол верхней аудитории образует наклонный потолок нижележащей; на фасаде это выражено ступенчато поставленными окнами второго и третьего этажей.

Такое решение головной части здания создает легкую игру объемов, подчеркивает главный вход и оживляет внешний архитектурный облик здания, длинные продольные фасады которого решены

очень лаконично, без каких-либо декоративных украшений. На фасаде по Ново-Сивковской улице первый этаж довольно сильно выделен тягой простого профиля, поддержанной более легкой подоконной тягой второго этажа и широкими лопатками, повторяющимися через каждые три окна, шаг которых отвечает большому модулю плана здания. Этот модуль выявляется также в четырех верхних этажах, где окна учебных кабинетов и лабораторий, сгруппированные по три, создают простое метрическое членение фасада. В первом эскизе архитектурная структура длинной части фасада была задумана иначе — она делилась на три части двумя слегка западающими вертикальными плоскостями сплошного остекления рекреационных и упира-



Дом технической учебы.
Фрагмент головной части

лась в выступающий объем с большим вертикальным окном главной лестницы, которая первоначально была обращена на этот фасад. Несколько иным был четырехэтажный головной объем с аудиториями. Хотя такой композиционный прием тогда казался нам более богатым и парадным, чисто практические соображения — лучшая ориентация учебных помещений, большая простота выполнения фасада в строительстве и некоторое удешевление стоимости здания — побудили нас избрать более строгое архитектурное решение. Следует сказать, что и в формальном отношении осуществленный в натуре последний вариант фасада оказался лучшим: объем всего здания стал менее дробным, чем в эскизе, а его головная часть — более акцентированной, от чего она только выиграла.

В своей головной части Дом технической учебы отстоит от Дворца культуры имени А. М. Горького примерно на 23 *м*. В этом месте предполагалось устроить соединительную галерею-переход. Вначале мы думали осуществить ее на двух пологих железобетонных арках, переброшенных от одного здания к другому на уровне четвертого этажа Дома технической учебы и промежуточном уровне между третьим и четвертым этажами дворца культуры. Здесь как раз находится ближайшая к сцене лестница дворца культуры и отметка пола соединительной галереи совпадала бы с соответствующими отметками обоих зданий. В процессе детальной разработки проекта мы изменили конструктивную схему, приняв более простое и экономичное решение с боковыми стенками галереи в виде железобетонных балок Вирандела.

Здание возведено из светлого силикатного кирпича, причем кладка была выполнена настолько доброкачественно, что отделку фасада отнесли ко второй очереди строительства и решили отложить на неопределенное время, исходя из того, что фасады Дома технической учебы при использованном нами очень простом характере архитектуры и без наружной штукатурки выглядели неплохо. Эта вторая очередь строительства так и не была осуществлена.

В 1939 г. Дом технической учебы изменил свое первоначальное назначение и потерял прежнее название: в нем был открыт Ленинградский технологический институт целлюлозно-бумажной промышленности. К этому времени основное место в системе подго-

Дворец культуры имени А. М. Горького и Дом технической учебы

товки кадров для промышленности заняли стационарные средние и высшие технические учебные заведения и надобность в специальном здании для технической учебы прежнего кружкового типа отпала, а вместе с ней отпала необходимость и в устройстве соединительной галереи.

В конце 1950 г., после переезда на работу в Москву, моя связь с дворцом культуры временно прервалась. Снова я побывал в нем в 1956—1957 гг., перед тридцатой годовщиной его существования.

Выглядел он во всех отношениях отлично, вплоть до окраски зала, которая сохранила свои первоначальные тона. Лишь несколько изменилось, в зависимости от развития и изменения характера отдельных видов клубной работы, использование клубных помещений. Но работа дворца так сильно разрослась, что имевшихся в нем помещений стало не хватать.

В самом деле, если в первый период своего существования дворец культуры обслуживал ежегодно в среднем по 1 800 000 человек, то в последние годы эта цифра почти удвоилась, а количество читателей библиотеки возросло еще больше — почти в пять раз (с 25 000 человек в 1932 г. до 120 000 в 1956 г.).

В связи с этим руководители дворца культуры обратились ко мне с просьбой высказать мнение о возможности надстройки бывшего спортзала для превращения его в специальный танцевальный зал. Этот довольно шумный и специфический вид отдыха требует хорошей звуковой изоляции от других клубных помещений. Кроме того, для танцев необходимо помещение большой площади, с отдельным вестибюлем, фойе-гостиной, курительной, туалетными.

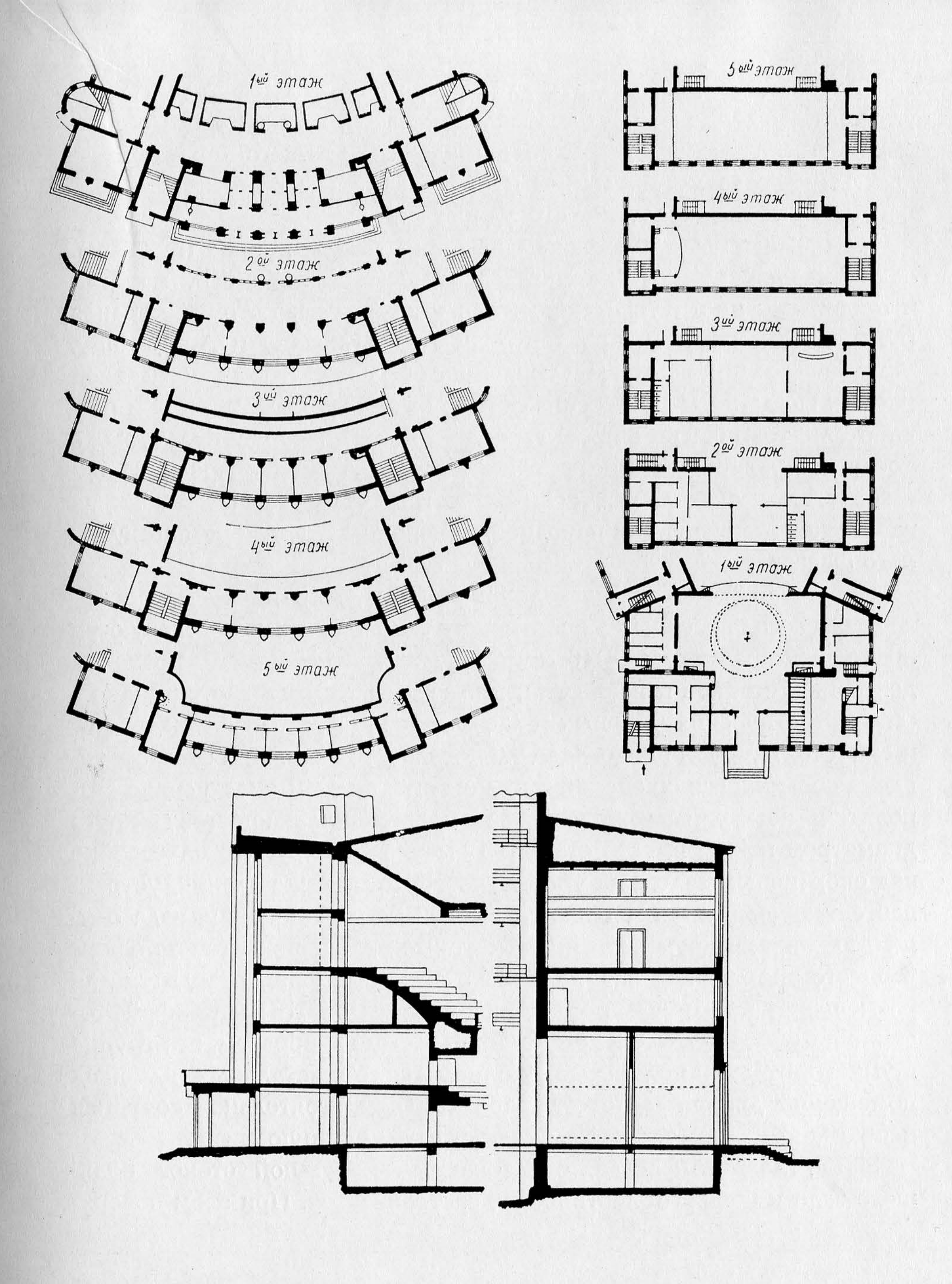
Другой вопрос, который был поставлен передо мной как автором проекта, касался возможности ликвидации пяти больших окон основного зрительного зала. В холодное время года от них дуло в спины зрителей, находящихся на балконе. Кроме того, они были недостаточно удобны в эксплуатации (мытье, мелкий ремонт). Действительно, нужды в этих окнах нет, так как почти все мероприятия проводятся в вечернее время, а если днем, то при искусственном освещении. Кроме того, зал оборудован хорошей искусственной вентиляцией. Однако закладка оконных проемов ухудшила бы внешний вид дворца культуры.

Эти два совершенно разных, казалось бы, не имеющих внутренней связи вопроса натолкнули меня на мысль о своевременности и целесообразности более значительной реконструкции здания, которая могла бы удовлетворить требованиям дальнейшего разви-

---

⟶

Эскизный проект реконструкции Дворца культуры имени А. М. Горького (1958 г.). Планы и разрезы реконструируемых частей



1ый этаж
2ой этаж
3ий этаж
4ый этаж
5ый этаж
5ый этаж
4ый этаж
3ий этаж
2ой этаж
1ый этаж

тия клубной работы, создать для нее дополнительные удобства и улучшить условия работы театральной части, при этом без значительных затрат и изменения облика здания, ставшего характерным для Ленинграда историческим и архитектурным памятником первого десятилетия советского государства.

Моя мысль была подхвачена администрацией дворца культуры. Заказ на проект реконструкции по моей просьбе был передан в проектный институт Ленпроект, в мастерскую, которой я ранее руководил, и поручен архитекторам Л. С. Косвену и А. Д. Кацу, моим давним помощникам и товарищам по совместной многолетней работе. По данным мной эскизам и при моей консультации они разработали технический проект реконструкции дворца культуры, а после его утверждения — рабочие чертежи первой очереди. Предварительно я сделал ряд эскизов и проработал два возможных варианта реконструкции передней, лицевой части здания и его главного фасада.

Проект реконструкции дворца культуры предусматривает прежде всего перестройку спортивного зала. Вместо него образуются арьер-сцена размером 14×6 *м*, помещения при сцене для хранения дежурных станков и реквизита; кроме того, увеличивается количество артистических уборных и выделяется вестибюль с гардеробом и самостоятельным входом для танцевального зала. При этом арьерсцена соединяется со сценой проемом около 14×8 *м* и на сцене становится возможным устройство нового вращающегося круга диаметром в 14 *м* вместо старого 12-метрового круга. В надстройке над спортивным залом, на уровне четвертого этажа здания, устраивается танцевальный зал площадью 405 *кв. м*; эвакуация зала осуществляется по двум лестницам, которые пристраиваются по бокам бывшего спортивного зала. Третий этаж надстройки отводится для размещения подсобных помещений танцевального зала — фойе-гостиной, буфета, курительной и уборных. Таким образом, эта группа шумного отдыха полностью изолируется от остальных клубных помещений дворца и может работать самостоятельно, сохраняя необходимую в отдельных случаях факультативную связь.

Запа́д главного фасада, образованный наружной стеной большого зала и башнями-лестницами, застраивается. При этом поверх-

Реконструкция фасада. Перспектива

ность, касательная к передним ребрам пилонов новой фасадной стены центральной части здания, примерно совпадает с продолжением плоскостей передних стен боковых корпусов здания, повторяя существующую композицию центральной части фасада. Пристроенный в 1931 г. холодный вестибюль включается в эту проектируемую пристройку. В первом этаже пристройки образуется новый холодный кассовый вестибюль. За счет прежнего холодного вестибюля расширяется площадь гардероба и выделяются вторые теплые тамбуры. Полученная в верхних этажах надстройки дополнительная полезная площадь используется следующим образом: во втором этаже — для расширения фойе при амфитеатре и устройства при нем буфетной и курительной; в четвертом этаже выделяется фойе для зрителей балкона, со своим отдельным буфетом и курительной. Площадь пристройки в третьем и пятом этажах идет на расшире-

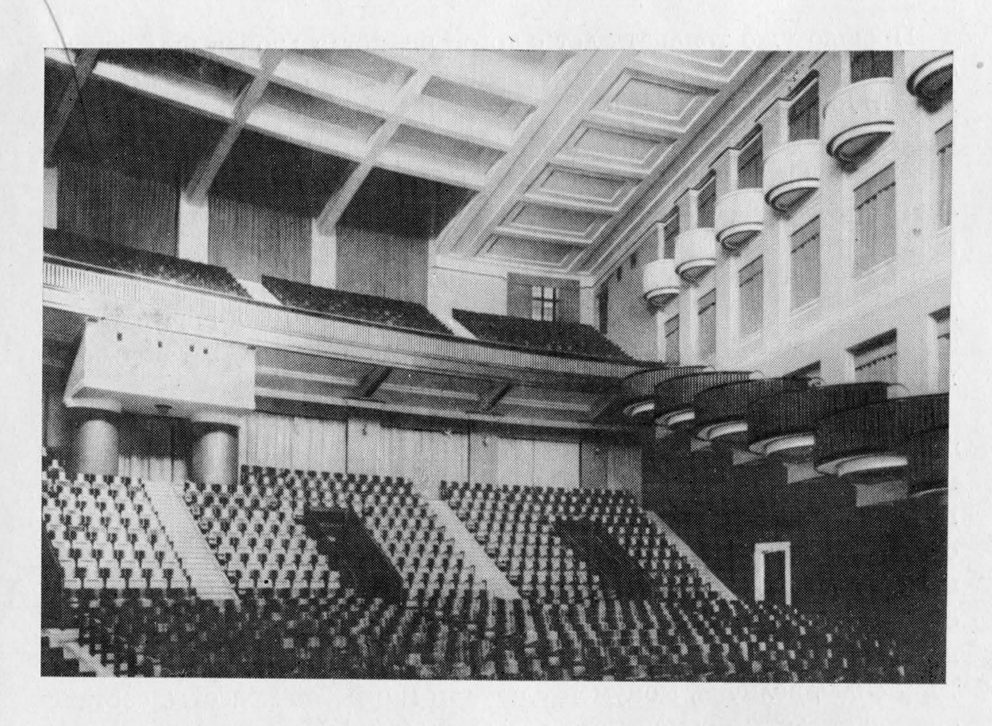
ние клубной части. Оба клубных корпуса получают на уровне пятого этажа дополнительную связь, помимо театральных помещений, что еще больше улучшает условия работы клубной части дворца культуры.

В целом реконструкция доводит до нормы площади вестибюля, гардероба и фойе большого зала, значительно улучшает сцену при новой кубатуре надстроек и пристроек, равной примерно 18 000 *куб. м* (но с большой степенью использования существующих стен и фундаментов), дает дополнительно 2 800 *кв. м* новой полезной площади. Все это значительно повышает условия эксплуатации здания, создает дополнительные удобства для посетителей и облегчает работу обслуживающего персонала.

Вначале меня очень беспокоил вопрос, не изменит ли и не ухудшит ли пристройка на переднем фасаде существующий, ставший привычным внешний облик здания. Но нанесение на натурную фотографию предполагемых изменений и сравнение двух фотографий со старым и новым «натурным» видом здания убедило меня и ряд моих товарищей, авторитетных специалистов, с которыми я советовался, в том, что намеченные изменения, сохраняя первоначальный архитектурный образ здания, даже придадут ему бо́льшую цельность и монументальность. С этим согласился одобривший проект Архитектурно-строительный совет Ленинграда.

Осуществление реконструкции Дворца культуры имени А. М. Горького намечается на ближайшие годы.

Заканчивая главу, мне хочется привести некоторые мысли, высказанные мной в выступлении на торжественном вечере 14 ноября 1957 г. в большом зале Дворца культуры имени А. М. Горького: «Сегодня, отмечая славное тридцатилетие дворца культуры, мы можем с большой радостью и гордостью видеть, сколь велика созидательная сила освобожденного труда рабочего класса. Лучше всего о ней говорят наши многочисленные производственные достижения; об этом же говорит нынешний облик Кировского района социалистического Ленинграда, преображенного за сорок лет, прошедших после Великой Октябрьской социалистической революции; об этом говорит и одно из первых детищ Великого Октября — Дворец культуры имени А. М. Горького.



Зрительный зал дворца культуры. Вид со сцены

Я горжусь тем, что на мою долю выпала честь стать одним из создателей этого дворца социалистической культуры, который играет видную роль в общественной жизни района и способствует все новым достижениям его трудящихся.

За сорок лет моей творческой деятельности в Ленинграде по моим проектам в этом родном для меня городе построено около ста различных зданий и сооружений, но ни одно из них не дорого мне так, как Дворец культуры имени А. М. Горького.

И это, конечно, не потому, что в период строительства дворца культуры я был молод и здание является одной из первых моих крупных построек. Я объясняю это тем, что то были годы утверждения новой жизни, больших и смелых творческих дерзаний, первых крупных побед созидательного труда, результаты которого стали доступны всему освобожденному народу.

Прошло уже тридцать лет с того дня, когда дворец был открыт одним из лучших сынов коммунистической партии и верным соратником Ленина — С. М. Кировым, в присутствии сотен непосредственных участников Октября.

За истекшие тридцать лет во дворце культуры побывали миллионы людей; здесь они отдыхали, учились, подводили итоги своей работы. Всех их гостеприимно принимали стены дворца культуры.

Мне пришлось слышать и читать много отзывов об архитектуре Дворца культуры имени А. М. Горького и его большого зрительного зала, отзывов самых разнообразных, иногда критических, но в большинстве положительных *.

Сегодня и мой возраст, и архитектурно-строительный опыт позволяют мне с известной объективностью судить об этом сооружении. Нельзя не признать, что здание дворца культуры органически вросло в архитектурный ансамбль района, города; оно сроднилось с Ленинградом и стало его неотъемлемой частью. Тем самым оно выдержало самую строгую проверку — испытание временем. Простые, лаконичные архитектурные формы дворца культуры, скромные материалы, из которых он построен, не лишают его архитектуру силы, величия, монументальности и строгой красоты, соответствующих духу времени его создания, и, как мне кажется, верно отражают начало нашей новой, замечательной эпохи. И моя творческая совесть советского архитектора спокойна».

●

* На Всемирной выставке 1937 г. в Париже А. И. Гегелло как автору Дворца культуры имени А. М. Горького был присужден почетный диплом «Гран-При» (большой приз) Парижской выставки. Тем самым дворец культуры как архитектурное сооружение получил международное признание. (*Прим. ред.*).

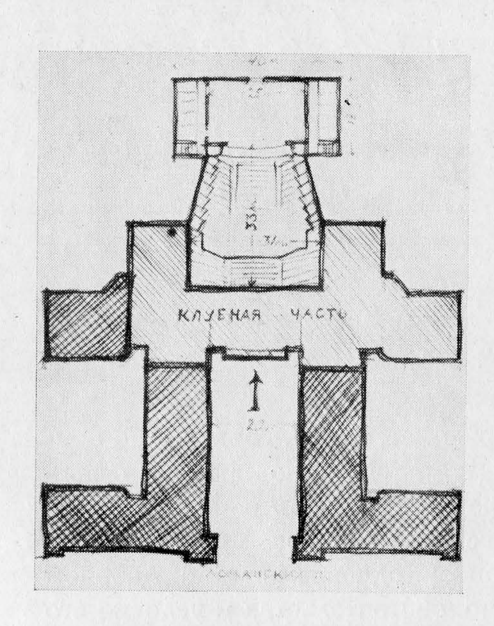
Дворец культуры Выборгского района и Дома́ культуры Кировского и Ижорского заводов

Близким к Дворцу культуры имени А. М. Горького по приему компактной композиции, объему, а также по времени строительства является Выборгский дворец культуры в Ленинграде, в создании которого мне и Д. Л. Кричевскому пришлось принять активное участие. Он был начат и закончен одновременно с Дворцом культуры имени А. М. Горького, но обстоятельства и условия его постройки были в некотором отношении совершенно иными.

На Выборгской стороне, в бывш. Ломанском переулке (теперь

ул. Смирнова, 15), еще перед войной 1914 г. было начато на кооперативных началах строительство жилого дома «квартирособственников» — затея в те годы модная и получившая довольно широкое распространение в Петербурге. Война и революция помешали окончанию строительства этого здания, и его стены, выведенные на высоту двух-трех этажей, с уложенными двутавровыми железными балками междуэтажных перекрытий, простояли до 1925 г., когда было решено достроить его в основном как жилой дом, но часть его использовать для создания большого дворца культуры по такой же примерно программе, как Московско-Нарвский.

Это задание вначале было поручено архитектору Г. А. Симонову, но он, занятый проектированием большой школы для б. Володарского района и двух-трех новых жилых массивов, не мог уделять дворцу культуры достаточно времени и внимания и лишь осуществлял руководство разработкой проекта достройки жилой части этого объекта. В результате проектирование дворца было передано мне и Д. Л. Кричевскому. К тому времени у нас уже был небольшой опыт работы над проектом Дворца культуры имени А. М. Горького.



План-схема Дворца культуры Выборгского района

Недостроенное здание в Ломанском переулке представляло собой в плане как бы три буквы П, соединенные друг с другом таким образом, что их горизонтальные части образовывали прямоугольный глубокий и узкий парадный двор. Под дворец культуры была отведена средняя, меньшая по размерам часть дома. При проектировании этот средний П-образный корпус, предназначавшийся ранее под

Зрительный зал Дворца культуры Выборгского района

квартиры, был использован для размещения в нем клубной части дворца, а также вестибюля, гардероба, фойе, буфетов, курительных и туалетных театральной части. Зрительный зал на 200 мест со сценой и всеми сценическими помещениями был запроектирован во вновь пристраиваемой части здания. При этом мы разместили ее в прямоугольном внутреннем пространстве, образованном П-образным корпусом клубной части, а также в трапециевидной пристройке, выходившей за пределы недостроенного здания. Для сцены и сценических помещений была предусмотрена прямоугольная пристройка к зрительному залу. Принцип решения зала был принят нами по существу тот же, что и для Дворца культуры имени А. М. Горького, но с соответствующими изменениями, про-

диктованными конкретными условиями уже существующей основы здания — его недостроенных стен. Форма зала была здесь несколько иной (прямоугольник, переходящий в передней части в трапецию), его высота — меньшей; крутой амфитеатр, расположенный под балконом, мы заменили продолжением партера и т. д. По настоянию заказчика сцена и обслуживающие ее помещения были запроектированы также меньшими, чем требовалось при данной вместимости и размерах зала.

По принципиальному приему объемно-пространственной композиции Выборгский дворец культуры ближе к указанному мной в начале третьей главы первому типу домов культуры, несколько видоизмененному применительно к данным конкретным условиям.

Первый тип композиции домов культуры со свободным, чаще всего асимметричным, объемно-пространственным и планировочным решением, который в моей практической архитектурно-строительной деятельности возник и воплотился на бумаге в первоначальном эскизном варианте проекта Дворца культуры имени А. М. Горького, в последующем я использовал при постройке двух крупных сооружений — Дома культуры имени И. И. Газа в Ленинграде и Дома культуры Ижорского завода в г. Колпино.

В 1930 г. по поручению Ленинградского Облпрофсовета мы с Д. Л. Кричевским приступили к проектированию дома культуры для рабочих Кировского завода на участке, расположенном по проспекту Стачек, напротив главного входа на территорию завода. На этот раз задача была яснее, так как, помимо нашего собственного опыта, мы могли опираться и на опыт строительства первых клубов и домов культуры в Москве. Программу проектирования в соответствии с общими установками заказчика мы детально разработали совместно с представителем Облпрофсовета инженером Григорашем, широко эрудированным специалистом.

Полученные нами отправные установки Облпрофсовета сводились к необходимости предусмотреть большой театральный зал на 1500 мест с нормальной сценой, малый кинозал на 500 мест с эстрадой и развитый комплекс клубных помещений; при этом требовалось уложиться в минимальную кубатуру здания. Условия участка, большая его площадь и длинный фронт по проспекту

Стачек, а также желание обеспечить хорошую изоляцию и самостоятельность отдельных групп помещений дома культуры побудили нас остановиться на первом (асимметричном) типе объемно-пространственного решения с четким разделением театрально-зрелищной и клубной частей, при высоте здания в три-четыре и частично в два этажа (где это действительно вызывалось необходимостью). Хотя это решение в отношении кубатуры здания являлось несколько менее экономичным, оно, кроме некоторых дополнительных удобств в эксплуатации дома культуры, отвечало материальным возможностям и намерениям заказчика — осуществить строительство в две очереди.

В начале 1931 г. мы разработали последовательно один за другим три варианта эскизного проекта дома культуры, плановое решение которого было, по существу, одним и тем же и отличалось лишь незначительными изменениями в деталях, но архитектурно-художественный образ, отражая происходившие именно в то время изменения в наших эстетических взглядах и творческой направленности советской архитектуры, трактовался различно.

Внутренняя архитектурная структура здания видна на плане первого этажа технического проекта дома культуры, осуществленного в 1930—1935 гг. в объеме первой очереди строительства. В левом крыле здания размещена театрально-зрелищная часть с залом на 1500 мест. Здесь повторяется несколько видоизмененное объемно-пространственное строение зала Дворца культуры имени А. М. Горького с сохранением его трапециевидного плана. Партер зала переходит в крутой амфитеатр, поднимающийся на уровень второго этажа; с уровня третьего этажа спускается балкон, который связан с просцениумом двумя рядами ступенчато расположенных боковых лож. Сцена имеет нормальные для данной вместимости зала размеры: при портале шириной в 12 *м*, соответствующей ему высоте, планшет равный 20×15 *м*, и, кроме того, арьер-сцену и два боковых «кармана». При зале и сцене предусмотрены все вспомогательные помещения, минимально необходимые для нормальной работы театра.

С правой стороны к театральному корпусу примыкает Г-образ-

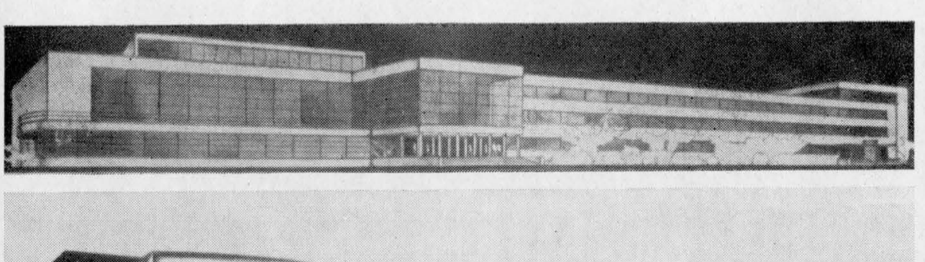
ный в плане клубный корпус с малым кинозалом. В угловой части этого корпуса, справа, расположен вестибюль, который можно частично выключать и изолировать, когда это требуется для самостоятельной работы кинозала. Во втором этаже, на стыке театральной и клубной частей, помещен развитый буфет (почти столовая), обслуживающий в случае необходимости одновременно обе части здания. Клубная часть имеет около 80 помещений разного назначения, в том числе библиотеку, танцевальный зал и даже небольшую обсерваторию.

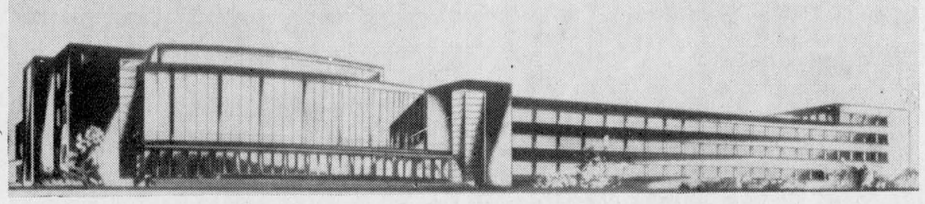
Мы долго искали архитектурный образ здания, который мог бы нас вполне удовлетворить. Вследствие того что строительство второй очереди затянулось, а затем было отложено на неопределенный срок, мы к этим поискам неоднократно возвращались, в последний раз в 1949—1950 гг., в соавторстве с архитектором Н. А. Митуричем, уже без Д. Л. Кричевского (который погиб во время блокады Ленинграда).

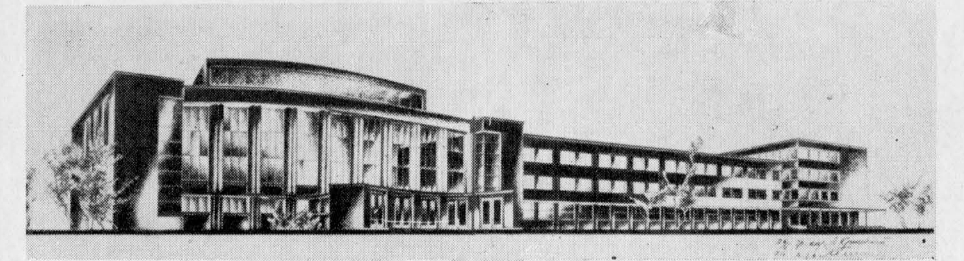
Первый эскиз фасада (1930 г.) представляет собой сочетание преимущественно прямолинейных объемов с огромными остекленными плоскостями и с горизонтальными лентами окон. Мы не остановились на этом решении, так как понимали нереальность его осуществления в условиях строительной техники того времени. Тяга к поискам новых образов архитектурных произведений в духе этой модной, хотя с технической точки зрения в те времена несостоятельной композиционной концепции была тогда настолько велика, что удержаться от попытки найти решение композиции фасада в получивших тогда широкое распространение архитектурных формах оказалось для нас невозможным.

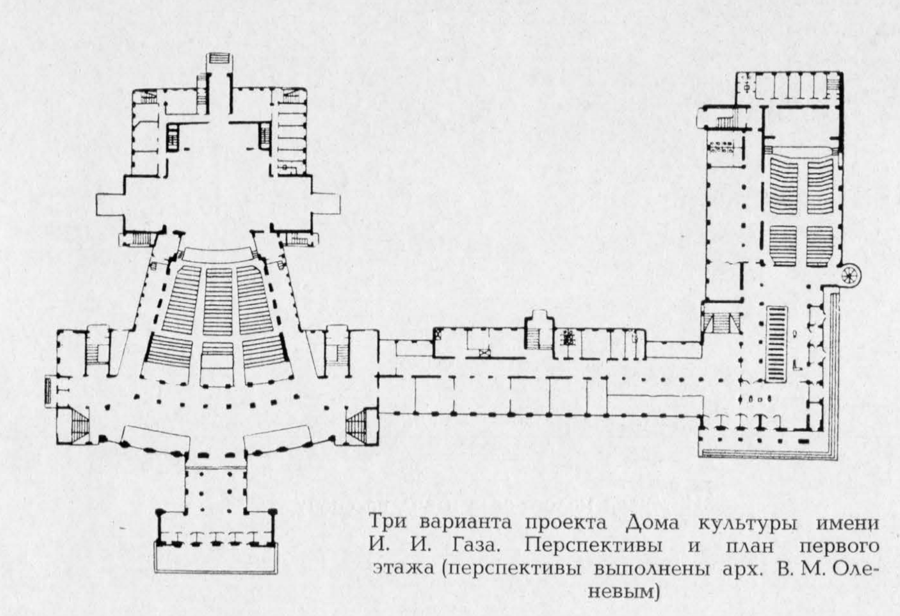
Второй эскиз явился результатом более трезвого и реалистичного подхода к решению поставленной задачи: размеры стеклянных плоскостей уменьшились, горизонтальные ленты окон перерезаны тонкими железобетонными столбиками. Кроме того, объем театральной части получил осевое решение и, следовательно, несколько бóльшую самостоятельность, что, однако, ослабило его композиционную связь с клубным корпусом.

Третий вариант довольно существенно отличается от двух предыдущих. Железобетонные столбики между оконными проемами

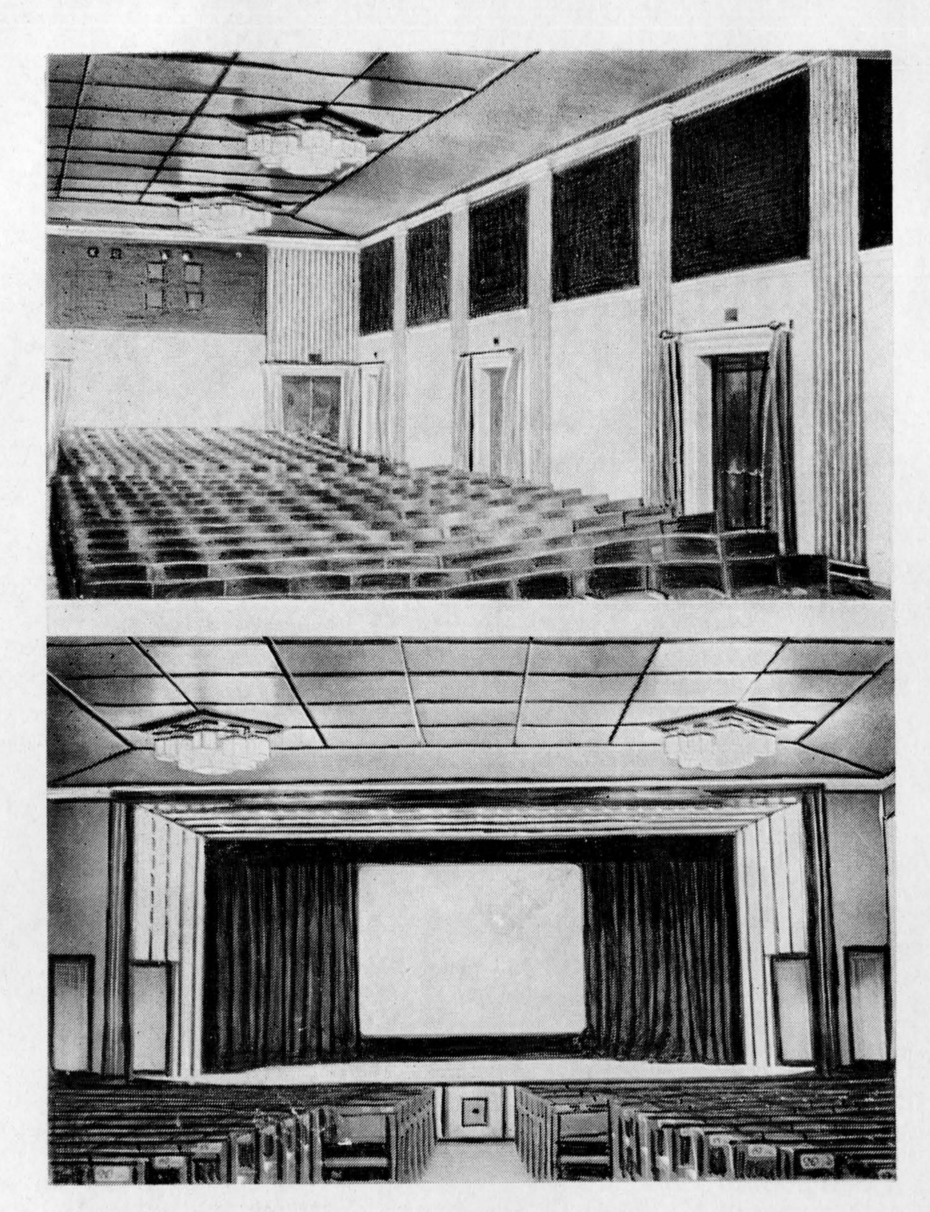




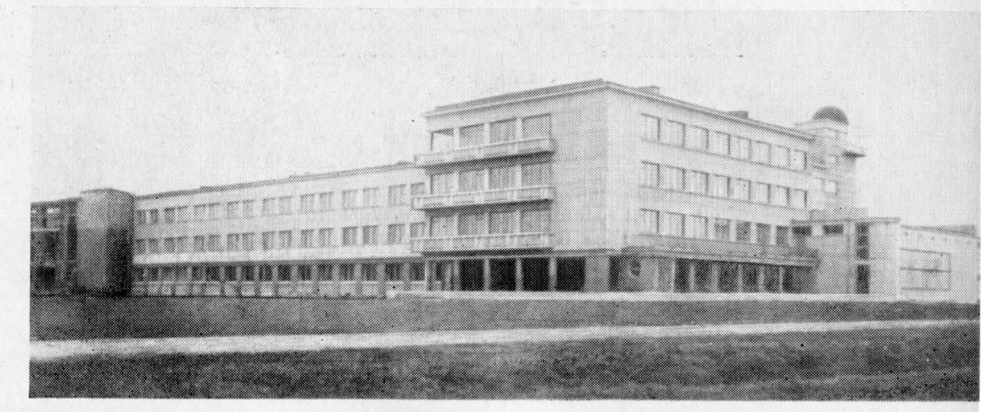




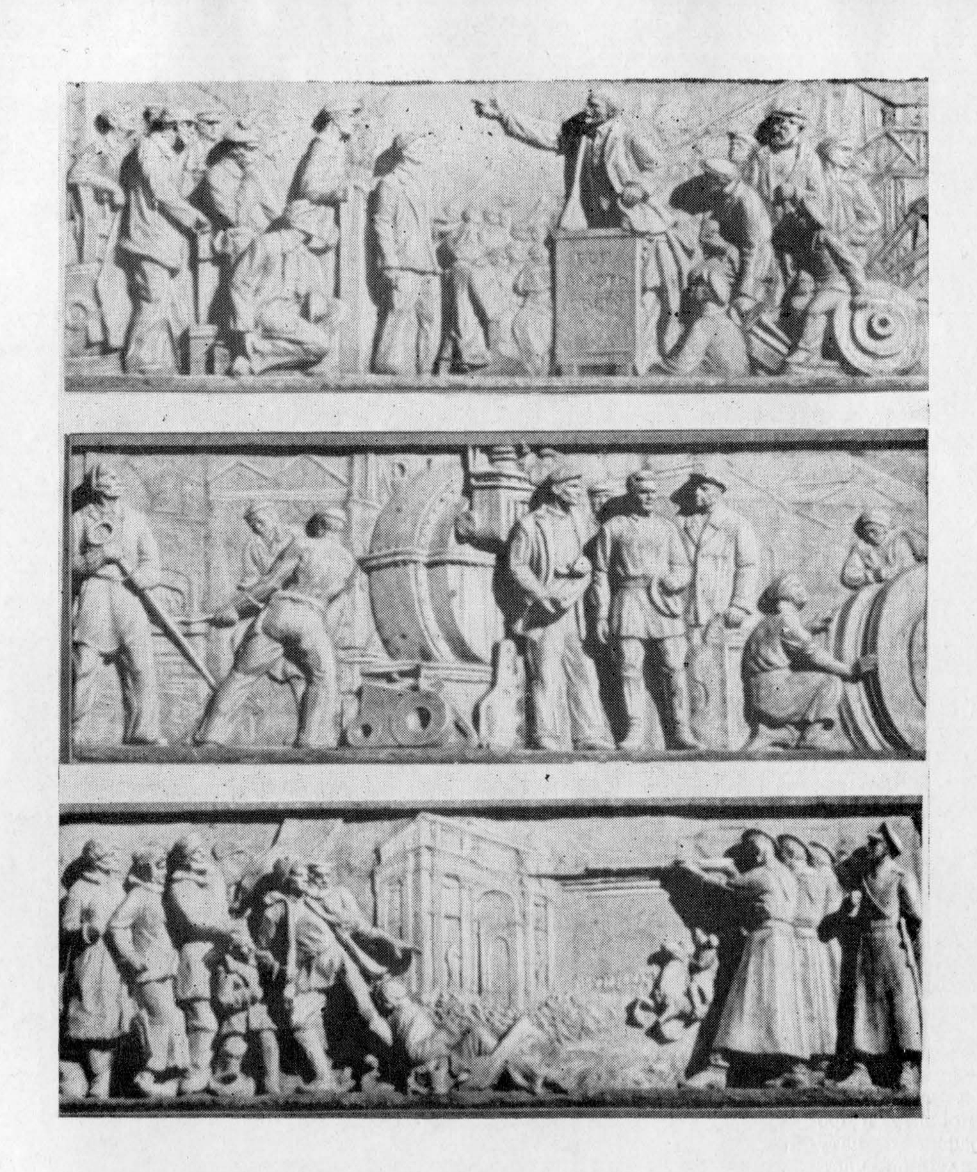
Три варианта проекта Дома культуры имени И. И. Газа. Перспективы и план первого этажа (перспективы выполнены арх. В. М. Оленевым)



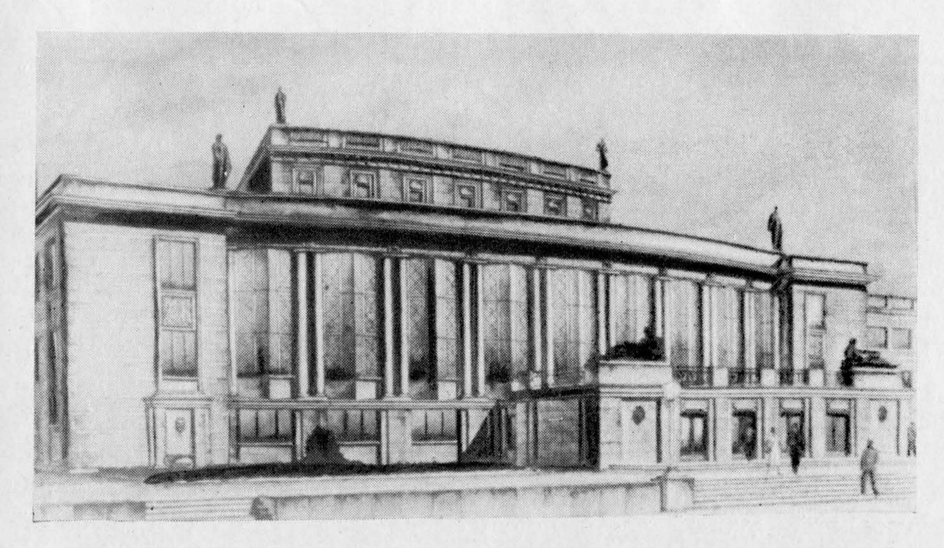
Интерьер малого зала и вид на сцену

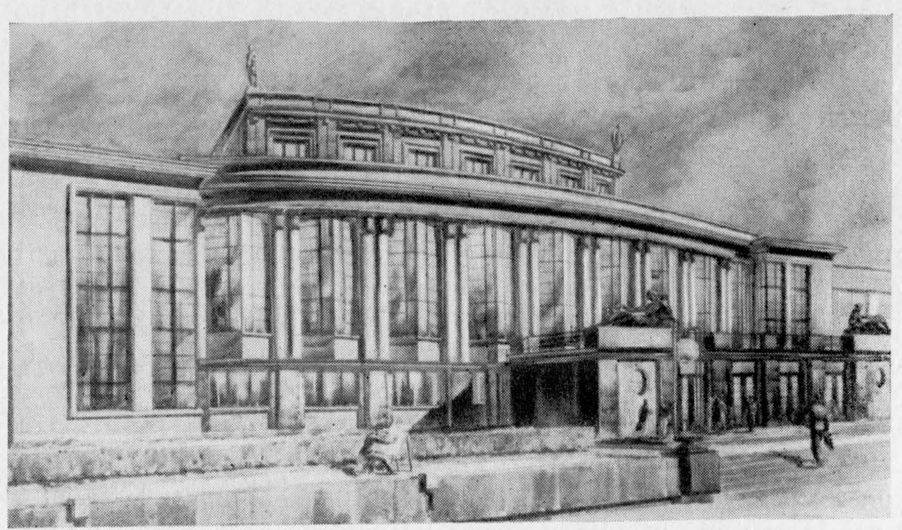


Эскиз, перспектива к техническому проекту и фотография с натуры клубной части Дома культуры имени И. И. Газа (перспектива выполнена арх. Д. Л. Кричевским)



Фрагменты скульптурного фриза на клубной части здания Дома культуры имени И. И. Газа (скульптор Л. А. Дитрих)





Перспективы театральной части Дома культуры имени И. И. Газа к проектам: первая — 1934—1935 гг.; вторая — 1939 г.

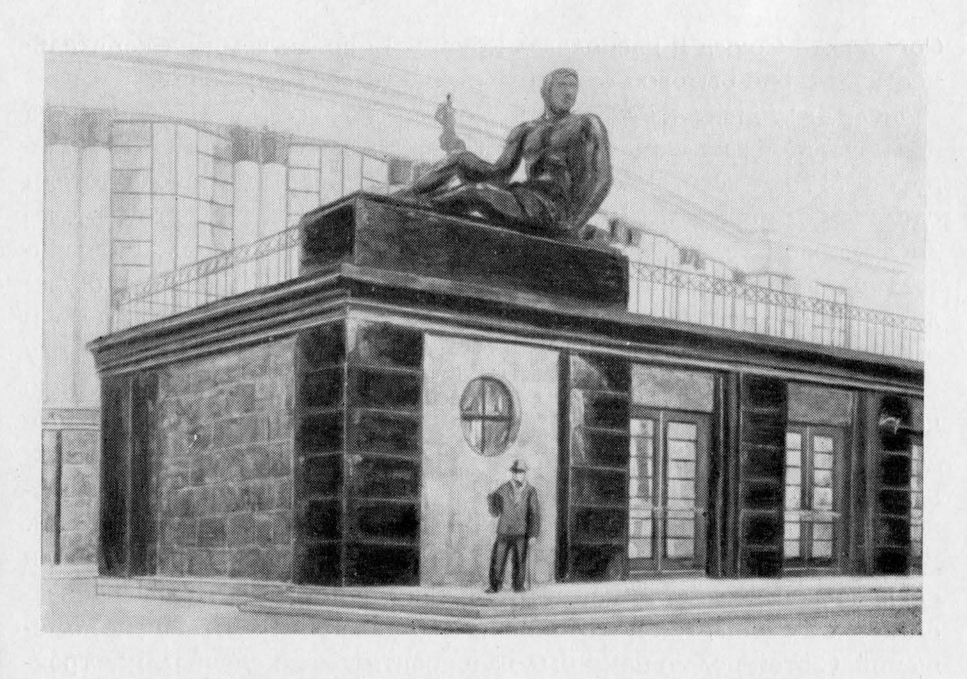
превратились в кирпичные, на фасаде театральной части появился упрощенный ордер из спаренных колонн, впервые примененный в советской архитектуре И. А. Фоминым. В целом фасад стал более пластичным. В нем нашел свое отражение начинавшийся в то время поворот к творческому освоению культурного наследия, к архитектурной классике.

В одном из последующих эскизов, относящихся к дальнейшему этапу работы над техническим проектом, видны новые поиски выразительного архитектурно-художественного образа здания. Мы использовали в этих целях более сильное членение фасада и его бо́льшую декоративную детализацию, применив ордер в виде столбов и лопаток, выделяющий первый этаж, а также ввели орнамент из эмблем и надписей.

На другой перспективе и на натурных фотографиях уже построенной клубной части появился скульптурный фриз метровой высоты и шестидесятиметровой длины, который помещен в подоконной полосе над карнизом первого этажа. Фриз создан скульптором Л. А. Дитрихом в виде ряда горельефов, изображающих отдельные эпизоды революционной истории Кировского завода и Кировского района Ленинграда; он осуществлен в 1935 г. при окончательной отделке фасада клубной части.

Л. А. Дитрих с большой любовью и подъемом работал над этим заданием, принимая личное участие в отливке из цемента, установке на место и последующей чистовой обработке барельефов. В процессе своей работы он поддерживал непрерывный тесный контакт со мной и Д. Л. Кричевским, советовался по вопросам содержания, композиции, высоты рельефа и скульптурной деталировки каждого барельефа. Кроме того, он выполнил эскиз и модель объемной, отдельно стоящей фигуры рабочего. Ее предполагалось установить на углу гранитной площадки, у входа в клубную часть здания, но из-за недостатка средств она не была осуществлена.

Прекрасно скомпонованный, строго реалистический, идейно содержательный скульптурный фриз Л. А. Дитриха, по моему мнению, является одним из первых удавшихся опытов синтеза архитектуры и скульптуры в нашей творческой практике. К сожа-



Перспектива входа в театральную часть дома культуры 1939 г. (выполнена худ. В. П. Белкиным)

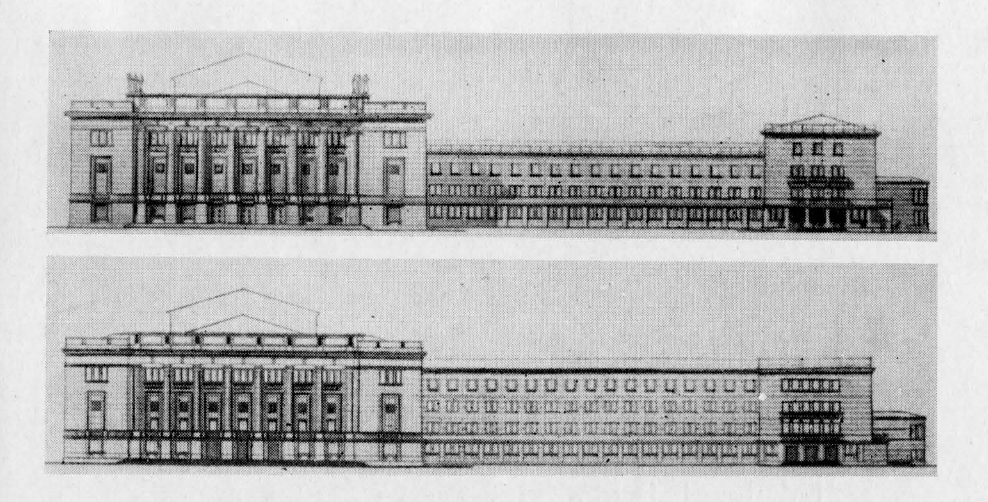
лению, он мало известен. Во всяком случае, роль этого фриза в формировании архитектурно-художественного образа скромного и лаконичного по характеру архитектуры здания дома культуры очень велика.

К 1935 г. была осуществлена вчерне театральная часть, но затем строительство вновь прервалось. Между тем дом культуры уже стал центром повышения производственной квалификации рабочих Кировского завода и местом их отдыха. В нем не было лишь зрительного зала со сценой для постановки спектаклей больших ленинградских и столичных профессиональных театров. Поэтому в 1939 г. снова возникла мысль окончить строительство. Дирекция и общественность Кировского завода высказали пожелание решать театральную часть с бо́льшим размахом, исходя из того, что завод стоял в первом ряду крупнейших предприятий тяжелой промышленности

Советского Союза и располагал крупными средствами на капитальное культурно-бытовое строительство для своих рабочих.

Если клубная часть удовлетворяла во всех отношениях, за исключением заниженной по требованию заказчика высоты помещений (3 *м* в чистоте), то театральную часть рабочие завода хотели сделать более вместительной, парадной и богатой, чем это намечалось первоначальным проектом. Поэтому нам пришлось значительно переработать проект в этом направлении. Мы несколько увеличили вместимость зала, в разумных пределах обогатили фасад и внутреннюю отделку здания. На выполненной к этому проекту художником В. П. Белкиным перспективе входа в театральную часть дома культуры видны примененные нами дополнительные декоративные средства — скульптура, гранитная облицовка, а спаренные колонны ордера второго и третьего этажей фасада театральной части увенчаны обогащенными бронзовыми капителями. В соответствии с полученным заданием мы значительно развили сценическое хозяйство как в отношении оборудования и механизации самой сцены, так и в отношении состава обслуживающих помещений. С этой целью нами было запроектировано специальное трехэтажное здание для обслуживающих сценическую часть мастерских, декорационного зала, а также помещения для хранения декораций, которые намечалось разместить слева от сценической коробки, вблизи бокового «кармана» сцены (по его оси). Однако наши замыслы опять не осуществились, хотя проект был разработан и утвержден: помешала начавшаяся Великая Отечественная война.

Через десять лет мне пришлось еще раз вернуться к этому объекту. На этот раз вопрос стоял следующим образом. Большой зрительный зал был, действительно, нужен дому культуры, и жизнь неоднократно подтверждала это, но она же показала и другое. Театральное здание в крупном городе может быть вполне рентабельно, если оно рассчитано на 800, максимум 1200 зрителей. Такого количества мест в зрительном зале достаточно и для большого дома культуры, так как это обеспечивает проведение массовых мероприятий не только театрального характера, но и собраний, конференций и т. п. Исходя из этого, а также учитывая стоимость строи-



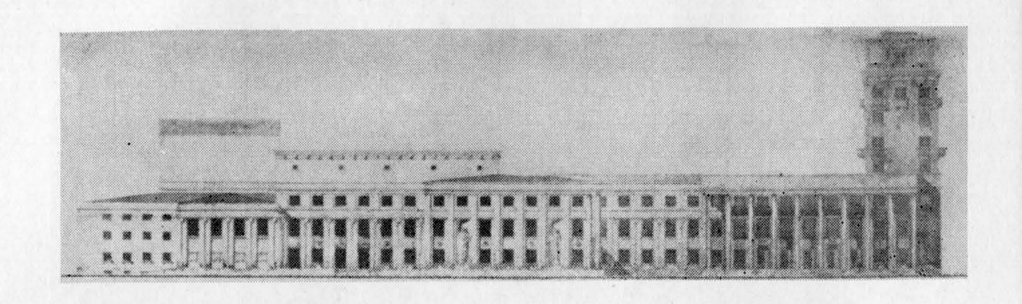
Варианты фасада Дома культуры имени И. И. Газа по проекту достройки и реконструкции театральной части 1950 г. (выполнены арх. Н. А. Митуричем)

тельства, общественность завода дала согласие уменьшить вместимость зала с 1500 до 1200—1400 мест.

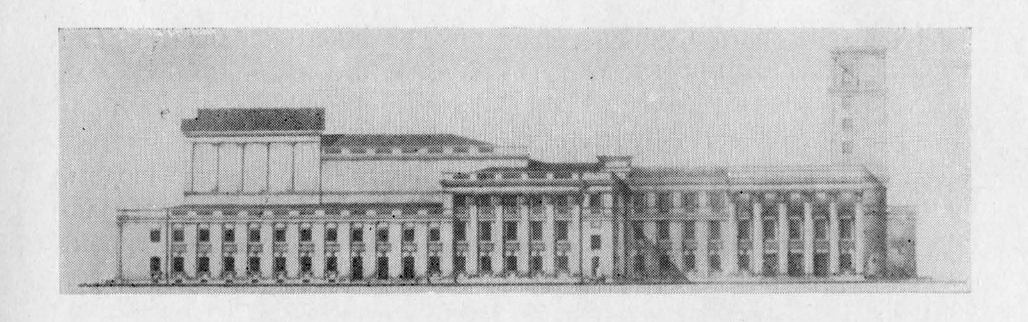
К этому времени театральная часть, выстроенная вчерне, но не имевшая ни кровли, ни междуэтажных перекрытий, пришла в плохое состояние. Кирпичная кладка, особенно отдельно стоящих столбов, частично разрушилась, фундаменты местами были размыты.

Таким образом, при сохранении всего, что технически было возможно и целесообразно оставить, не было препятствий к тому, чтобы театральную часть проектировать более свободно, не особенно считаясь со старой кладкой.

Учитывая сложившиеся условия проектирования, я пригласил в качестве соавтора Н. А. Митурича, которого знал еще по совместной работе в Стройкоме. Мы разработали с ним этот проект, сохранив первоначальный общий прием композиции зала. Однако главный фасад дома культуры мы скомпоновали заново в нескольких вариантах, с некоторой реконструкцией существующего фасада клубной части.



Фасад и план первого этажа Дома культуры Ижорского завода.
Проект 1932—1933 гг.



Фасад и план первого этажа Дома культуры Ижорского завода.
Проект 1937—1938 гг.

Характер архитектурного решения внешнего облика здания в новом варианте проекта отвечал вкусам того времени: это была монументальная архитектура в несколько переработанных и упрощенных классических архитектурных формах.

Проект был одобрен и принят заказчиком — Кировским заводом, но и на этот раз дело дальше проектирования не пошло, и театральная часть дома культуры осталась неосуществленной (проект достройки этого сооружения в настоящее время вновь разрабатывается).

Несколько иначе протекала работа над проектом Дома культуры Ижорского завода в Колпине.

Первый вариант проекта был разработан мной и Д. Л. Кричевским в 1932—1933 гг. Мы задумали дом культуры в виде свободной и живописной объемно-пространственной композиции, с вертикальным акцентом (башней). Такой прием решения вполне соответствовал намеченному расположению его среди парковой зелени. Участок для строительства был отведен по Советскому бульвару, идущему вдоль берега р. Ижоры, и имел трапециевидную, криволинейную форму.

Общая композиционная схема дома культуры была принята нами в следующем виде. Корпус большого зала и корпус малого зала, перпендикулярные друг другу, были обращены своими передними торцами на открытую площадку, ориентированную на р. Ижору и улицу Володарского — одну из главных улиц города. Они соединялись между собой Г-образным в плане клубным корпусом; его объемно-пространственная композиция построена на разнице высот клубной части, большого зрительного зала, сцены и башни, а также конфигурации плана, выявляющей внутреннюю структуру здания.

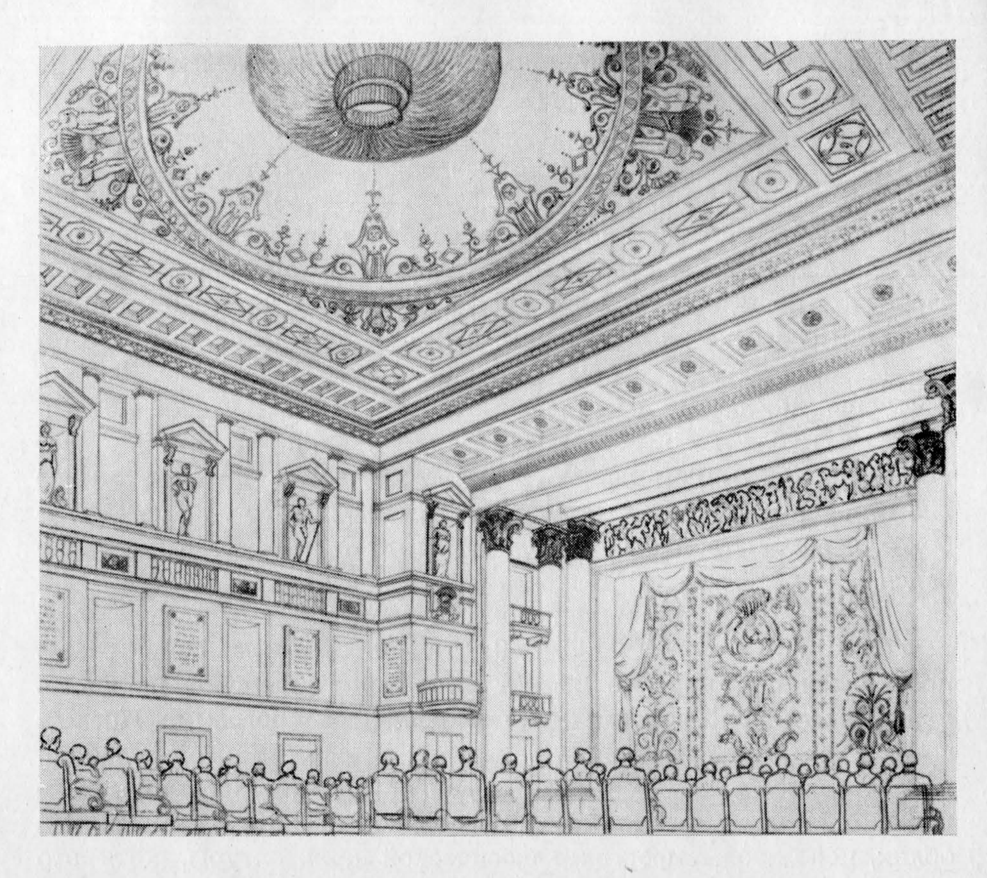
В соответствии с заданием, в доме культуры запроектированы: театральный зал на 1 100 зрителей со сценой размерами 24×15 *м*, двумя боковыми «карманами» и арьер-сценой, малый кинозал на 420 мест и около 80 клубных помещений, в том числе физкультурный зал, библиотека, кафе-столовая и большой центральный холл-гостиная с парадной клубной лестницей. Задуман был также отдельный вестибюль с гардеробом для кинозала и раздельными входом и

выходом. Однако этот прием планировки, казалось бы, улучшающий обслуживание зрителей даже там, где его удалось осуществить (например, в построенном нами ленинградском кинотеатре «Гигант»), на практике себя не оправдал, так как большинство кинозрителей предпочитало не снимать верхнее платье, опасаясь, видимо, потери времени на его получение по окончании сеанса.

На композиции фасадов дома культуры в этом первоначальном варианте отразился начавшийся тогда поворот в творческой направленности советской архитектуры, отказ от упрощенчества, от оголенных безрадостных форм и поиски более выразительных архитектурных композиций на основе освоения и критической переработки классического наследия. Меня, ученика и многолетнего помощника И. А. Фомина, этот поворот к классике в какой-то мере вновь приблизил к творчеству этого мастера, которого я всегда глубоко уважал и творческими исканиями которого всегда интересовался.

Но начало строительства дома культуры было отложено на несколько лет и, когда в 1937—1938 гг. вопрос о нем возник снова, проект, как это нередко бывает в подобных случаях, пришлось переработать по новой, частично сокращенной программе. Прежде всего, исходя из директив о снижении стоимости строительства, потребовалось уменьшить объем здания. Но одновременно было решено при пересмотре проекта несколько изменить и его внешний облик, использовав формы классической архитектуры, хотя это в известной мере противоречило первому условию, так как вело к обогащению фасадов, а следовательно, и к усложнению производства строительных работ. Общий прием композиции, получивший в свое время одобрение при утверждении первоначального проекта, при этом не изменился.

В результате переработки проекта вместимость большого зала снизилась до 900 мест, сцена в соответствии с этим получила размеры 21×15 *м*; по решению заказчика мы отказались от боковых «карманов», сохранив только арьер-сцену. Малый зал остался почти без изменений: вместо прежних 435 мест в нем стало 425. За счет отказа от отдельного вестибюля для кинозала в этой части здания удалось сэкономить целый этаж. Несколько уменьшился объем



Проект Дома культуры Ижорского завода 1937—1938 гг. Перспектива зрительного зала (выполнена арх. Д. Л. Кричевским)

клубной части, главным образом в результате ликвидации спортивного зала. Размеры (длина) вертикальных проекций фасадов в новом варианте заметно сократились и стали равными 120 и 110 *м*, тогда как в первоначальном проекте они равнялись соответственно 140 и 125 *м*. Кроме того, мы значительно уменьшили горизонтальные размеры башни, сохранив ее высоту. В целом это дало большую экономию объема здания. Зато фасады и интерьеры изменили свой характер упрощенной классики, несколько приблизившись к петербургскому неоклассицизму предреволюционных лет.

Появился классический ордер со всеми своими атрибутами и присущими ему пропорциями. Об этом варианте традиционно-классического декоративного наряда дома культуры наглядно говорит мастерски выполненная Д. Л. Кричевским перспектива театрального зала, где на фоне хорошо и с любовью нарисованных увражных деталей классики выделяется (в центре перспективы) оставшаяся по нашему недосмотру и чуждая здесь архитектурная деталь — полукруглая ложа второго яруса — отзвук архитектурного характера интерьеров Дворца культуры имени А. М. Горького.

Д. Л. Кричевский, воспитанный в духе функционализма и конструктивизма, в годы переоценки советскими архитекторами отечественной и зарубежной творческой практики увлекся классической архитектурой Греции, Рима и итальянского Возрождения, с которой высшая школа в годы его учебы знакомила плохо, и с жадностью и упорством набросился на ее изучение. Надо сказать, что он добился действительно больших успехов, о чем свидетельствует, например, построенное в 1939—1940 гг. по его проекту здание культкомбината завода «Красный Выборжец», особенно его богатые интерьеры. Увлечение Д. Л. Кричевского классической архитектурой в известной мере было причиной нашего последующего творческого расхождения, так как я не мог слепо идти этим путем, несмотря на то, что он был бы для меня наиболее легким. При всех имевших место на моем творческом пути поворотах к классике (обычно кратковременных) я в глубине души понимал, что это не то направление, по которому должно пойти развитие советской архитектуры, и снова пытался найти какой-то другой, новый, свой путь.

По последнему варианту проекта, о котором я только что говорил, началось строительство дома культуры. К середине 1941 г. первая его очередь (без театральной части) была осуществлена вчерне в объеме около 60—70%. Великая Отечественная война прервала производство работ.

В 1947—1948 гг. мне пришлось несколько переработать проект и рабочие чертежи дома культуры, а также осуществлять авторский надзор за достройкой и отделкой здания в объеме первой очереди строительства. Моей помощницей в этой работе была архитектор И. Б. Седова.

9 Заказ 1661

За годы войны недостроенное здание дома культуры было сильно повреждено, в частности была разрушена башня. При завершении строительства башню, не имевшую функционального назначения, решили не восстанавливать. Построенную вчерне часть здания достроили, а также выполнили внутреннюю отделку всех помещений, начиная от кинозала до центрального холла. Внутренняя отделка помещений клубной части была решена нами очень скромно, так как в это время главное внимание уделялось восстановлению разрушенного жилого фонда и новому жилищному строительству. Лишь в малом зале была допущена более богатая отделка в виде росписи плафона и стен, выполненной художником Трескиным, с которым мы уже работали вместе в 1935—1936 гг. по внутренней отделке помещений Дворца пионеров в Ленинграде (б. Аничковский дворец). Талантливый и своеобразный художник-монументалист Трескин умело и с большим тактом сочетал орнаментальную роспись, свежо и своеобразно интерпретировавшую стенную живопись Помпеи и эпохи Возрождения, с современными тематическими сюжетами, включенными в этот своеобразный фон. Его живопись хорошо гармонирует с архитектурой зала, основанной на творчески переработанной классике.

Приведенные мной примеры дают дополнительную характеристику конкретных решений второго (асимметричного) типа домов культуры, а также полнее освещают некоторые моменты творческого процесса и возникающие при этом трудности и осложнения, к преодолению которых архитектор всегда должен быть готов. Строительство Дома культуры Ижорского завода еще раз показывает, что глубокий, вдумчивый учет экономических требований идет, как правило, на пользу архитектуре и делает ее более жизнеспособной.

●

Памятник-шалаш В. И. Ленину в Разливе

В конце лета 1926 г. я получил задание разработать проект памятника в Разливе, связанный с июльскими событиями 1917 г.

7 июля 1917 г. Временное правительство издало приказ об аресте В. И. Ленина. Но предупрежденный заранее Ленин еще 5 июля перешел на нелегальное положение.

По решению ЦК партии 11 июля В. И. Ленина переправили на станцию Разлив Финляндской железной дороги (в 34 *км* от Ленинграда), где он несколько дней скрывался у рабочего Н. А. Емелья-

нова. Но оставаться там дольше было рискованно, так как поселок у станции Разлив летом был густо заселен дачниками. Поэтому Ленина перевезли на другой берег озера Разлив, и здесь, в пустынном месте, на лесной поляне, находившейся в полукилометре от берега, он поселился в соломенном шалаше у стога с сеном. Владимир Ильич прожил там до конца августа, а 3—4 сентября был нелегально, под видом кочегара переправлен на паровозе со станции Удельной в Финляндию.

Отсюда, с берега Разлива, в течение почти двух месяцев В. И. Ленин руководил большевистской партией и ее подготовкой к вооруженному восстанию. Здесь он написал ряд статей, в которых определялась тактика партии после июльских событий. В Разливе был начат его классический труд «Государство и революция». Отсюда же Ленин руководил работой VI съезда партии большевиков.

На этом дорогом памяти всех трудящихся историческом месте, где находился соломенный шалаш Ленина, было решено соорудить памятник.

Восточный берег озера Разлив, ширина которого между поселком у железнодорожной станции и противоположным пустынным берегом достигает 3—4 *км*, покрыт невысоким лиственным лесом, перемежающимся болотами и полянами-лужайками. Место, действительно, было глухое и малодоступное, в стороне от проезжих дорог. Таким образом, архитектор должен был не только найти наилучшую композицию самого памятника и его выразительный, эмоциональный художественный образ, который отразил бы этот период жизни и революционной деятельности В. И. Ленина, но и предусмотреть благоустройство прилегающей территории, проложить к памятнику дорогу-аллею от берега Разлива и соорудить пристань для лодок, которые в те годы служили единственным средством сообщения с местом постановки памятника.

Заданием на проект памятника исключалось применение скульптуры, изображающей Владимира Ильича. Вызвано это было, в частности, короткими сроками проектирования и строительства, недостаточными для создания скульптурной фигуры.

Кем-то была высказана мысль о возможности связать памятник

Общий вид поляны в Разливе с памятником-шалашом В. И. Ленина

с небольшой трибуной, поскольку это труднодоступное место будут посещать, по крайней мере в первое время, преимущественно групповые экскурсии трудящихся. При наличии трибуны здесь можно было бы проводить митинги в памятные дни, связанные с историческими событиями 1917 г.

Путь исканий художественного образа памятника оказался длинным и извилистым. Дело осложнялось тем, что это было время бурных споров о путях развития советской архитектуры.

Восторженное, с большой долей романтизма, отношение многих из нас, в то время молодых архитекторов, к революции, к вызванным ею грандиозным сдвигам во всей окружающей жизни, открывшиеся перед нашими глазами необъятные перспективы не могли не

повлиять на нашу творческую направленность и толкали нас, получивших профессиональную подготовку в духе классики, на поиски новых путей в архитектуре.

В большинстве своем идеологически не подготовленные, руководствовавшиеся больше чувством и не всегда верной интуицией, чем сознанием, логикой и твердыми убеждениями, мы поддавались влияниям самых различных модернистских течений в архитектуре и изобразительном искусстве (функционализма, конструктивизма, супрематизма, кубизма, экспрессионизма и т. д.). После первой мировой войны они получили широкое распространение в странах Западной Европы; нас они подкупали яркими «левыми» лозунгами и казались тогда действительно революционными и новаторскими.

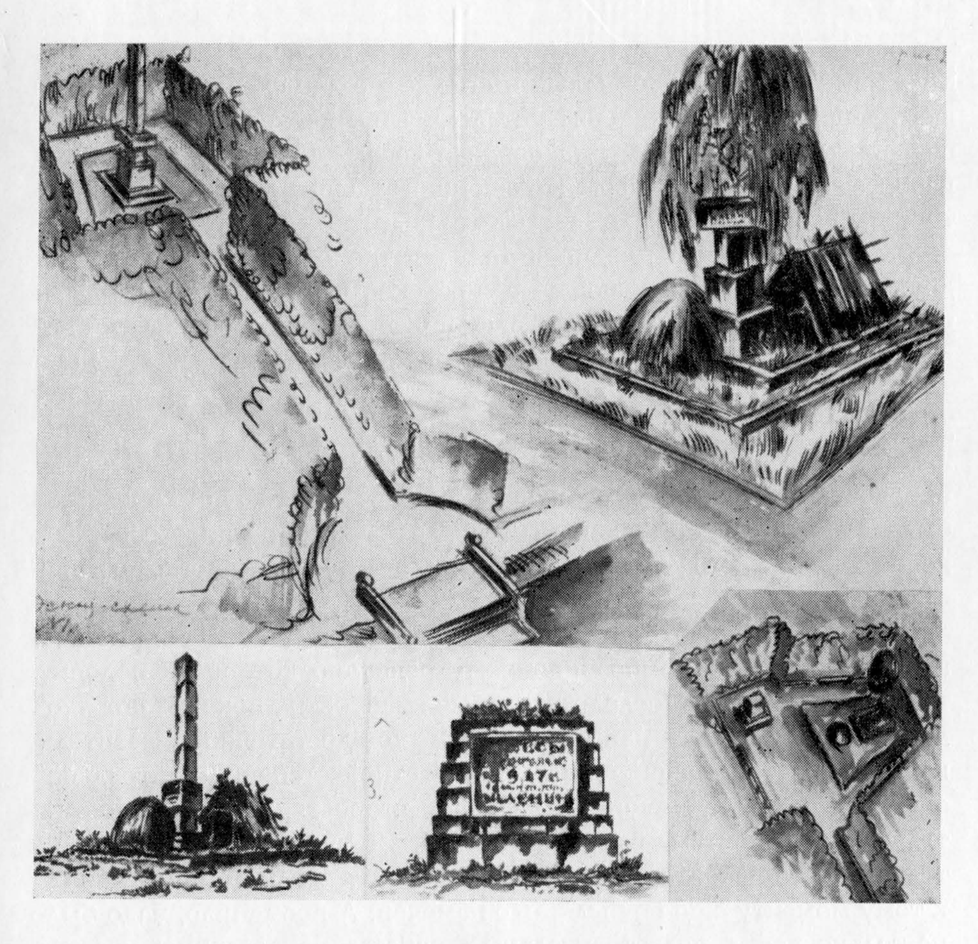
В то же время сама жизнь, советская действительность выдвигала перед нами реальные требования строить жилые дома, культурно-бытовые учреждения, промышленные предприятия и т. д. для всего народа и строить их удобно, просто, экономно и быстро. И мы, конечно, не могли не испытывать влияния этих требований на нашу творческую деятельность, хотя и не всегда до конца понимали все их значение.

Естественно, что в этих условиях мои первые попытки решения поставленной передо мной творческой задачи — создания памятника — были противоречивыми и часто неверными в своей основе.

Ясными были только главные требования задания: площадка-поляна с памятником, пристань, дорога-аллея.

Показателен с этой точки зрения первый эскиз-схема. Вся композиция построена на одной продольной оси, идущей от пристани к центру площадки — месту постановки памятника, который рисовался мне тогда в виде какого-то высотного объема типа обелиска.

Идея вертикального высотного объема, естественно, вытекала из желания сделать памятник видимым со значительного расстояния — от пристани и с уровня лодки, подходящей к пристани. Эта первая, самая простая, я бы сказал, примитивная идея была мной сразу же отброшена (хотя в дальнейших поисках я и возвращался к ней).



Первые эскизы памятника

Действительно, такая композиция памятника не давала возможности ярко отобразить уход В. И. Ленина в подполье в июльские дни 1917 г.

Рядом с первым эскизом на том же листе бумаги набросан возникший почти одновременно другой замысел: на открытой площадке, у ствола березы стоит шалаш и невдалеке от него стог сена, а между ними неправильной формы, с нарочитыми сдвигами кам-

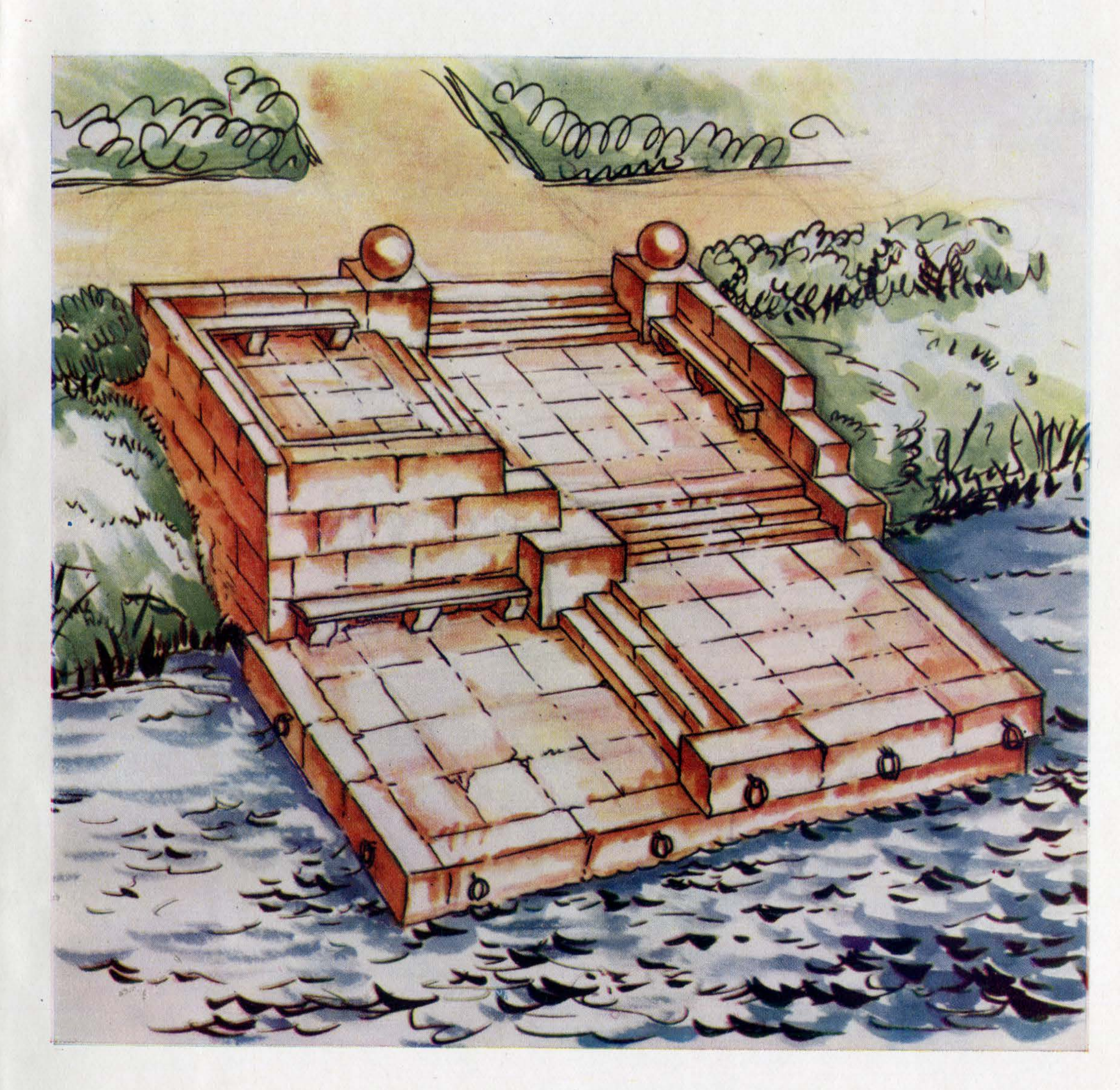
ней какой-то памятный столб-стела* с мемориальной надписью. Мне тогда казалось, что шалаш и стог возможно сделать из настоящего сена, но на постоянном металлическом каркасе, чтобы закрепить их место и объем. Эта наивная мысль с натуралистическим изобразительным подходом к решению задачи не пережила двух-трех набросков, и я сам отказался от нее.

Затем мной была предпринята попытка сделать памятник из двух элементов: завершающей аллею скромной памятной стелы и расположенного сбоку, на площадке-поляне, небольшого павильона-музея, быть может, дополненного трибуной. Учитывая естественное природное окружение и основную тему памятника — шалаш, я придал павильону характер «рустической» хижины из камня и дерева, крытой соломой. Этот замысел был мной доведен до тщательно проработанного эскизного проекта (июль 1926 г.), но сама идея была явно порочной, так как не несла в себе правдивого образа, ясно отражавшего событие. Я так же быстро и легко от нее отказался.

От этого эскизного проекта осталась только гранитная пристань, к окончательному композиционному решению которой я подошел также не сразу. Последовательные наброски показывают ход мысли, работавшей в направлении поисков достаточно выразительной, но простой, лаконичной и, в известной степени, нейтральной формы, поскольку пристань являлась второстепенным, вспомогательным элементом всего комплекса. Я учитывал и то обстоятельство, что характер главного сооружения — самого памятника — к тому моменту еще не был даже намечен. А время шло, надо было не только вести подготовительные работы по освоению участка, прокладке дороги от берега к поляне, по заготовке и доставке гранита, но и начинать строительные работы, хотя бы по сооружению пристани. Между тем поиски все новых и новых путей решения памятника продолжались: то я исходил из каких-то отдельных элементов только что отброшенного замысла, то создавал новые

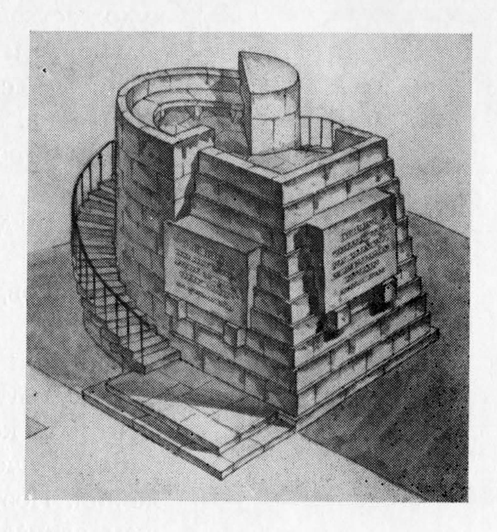
---

* Стела — каменный столб или вертикально поставленная плита с высеченным на ней скульптурным барельефом и надписью, говорящими о событии, в память о котором она поставлена. У древних стела сооружалась как надгробный памятник, пограничный столб или памятник в честь какого-то исторического события.



Эскиз пристани на берегу Разлива

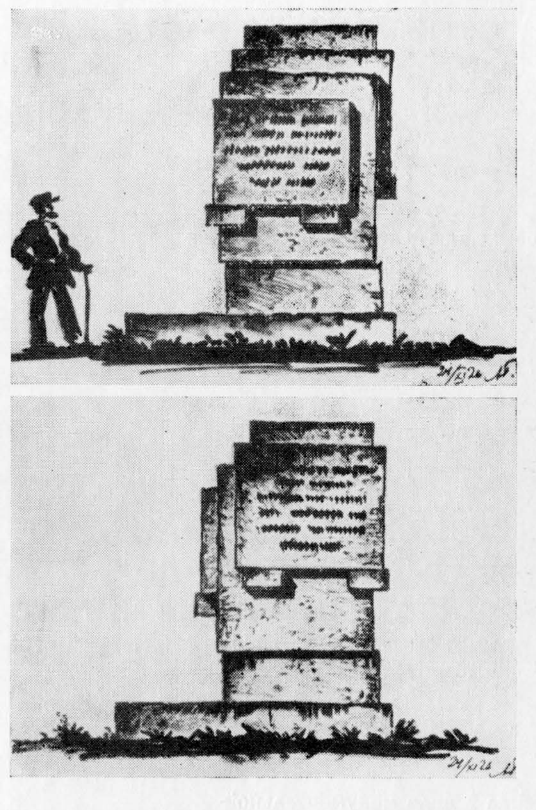
Эскизный проект памятника в виде шалаша-музея



Эскиз памятника в виде монументальной трибуны

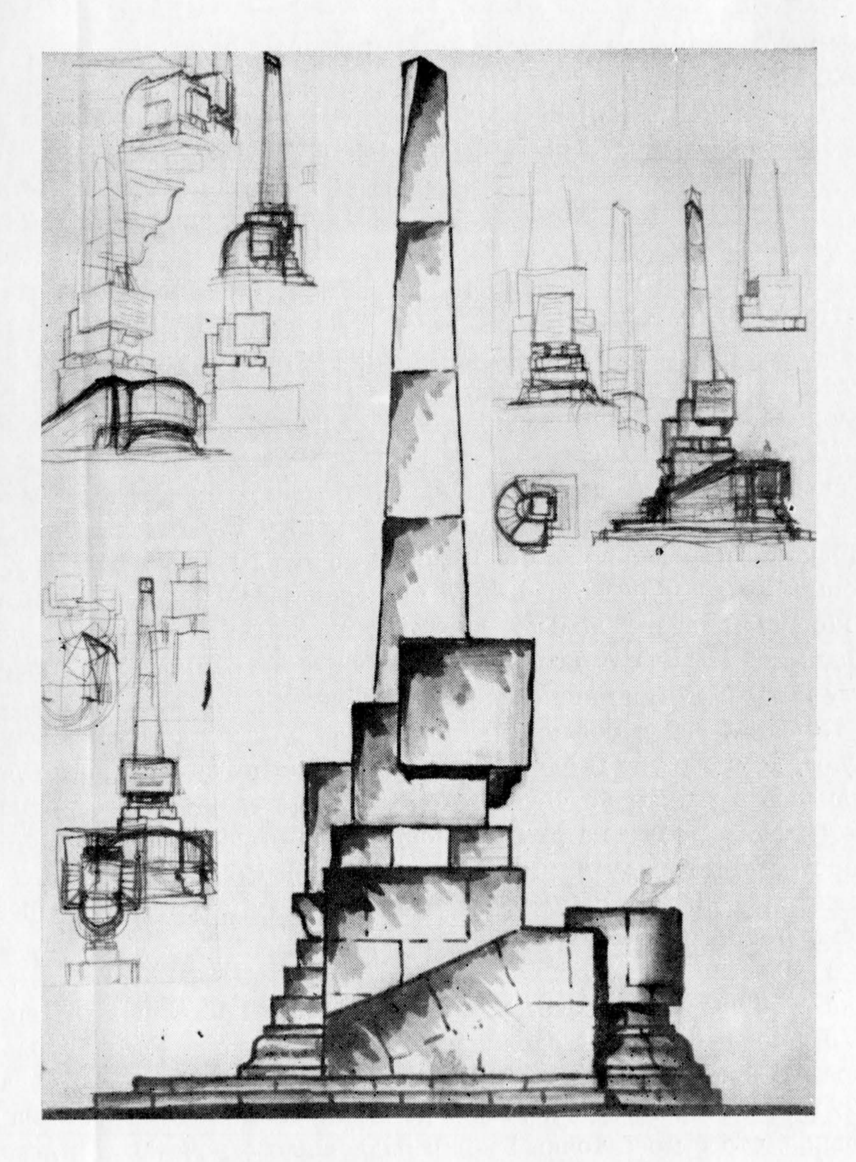
образы, то возвращался к ранее возникшим и в свое время оставленным.

Следующий эскиз показывает, как, отказываясь от основы предыдущего замысла — павильона-хижины, я развивал мотив круглой башни с винтовой наружной лестницей, превращая ее в «монумент» в виде сплошного каменного массива с площадкой-трибуной наверху. В новом варианте памятник представлял собой громоздкое, ассимметричное сочетание двух объемов — цилиндрического и пирамидально-уступчатого и больше всего походил на своего рода высокую трибуну с памятными досками для надписей.



Эскизы памятника в виде объемной стелы

В этом отвлеченном геометрическом объемном построении сразу выявились его слабые стороны: немасштабность, сложность, а также неудобство использования трибуны (большая ее высота по отношению к малым размерам поляны), художественная невыразительность и полная несвязанность с содержанием памятника. Последнее обстоятельство вначале меня не очень смущало, так как я знал ряд исторических примеров архитектурных памятников, в которых содержание раскрывалось только при помощи надписей, скульптурных барельефов или каких-то других эмблематических изображений. Поэтому в следующем эскизе (датированном 24 ноября 1926 г.) памятник



Эскизы памятника в виде обелиска с трибуной

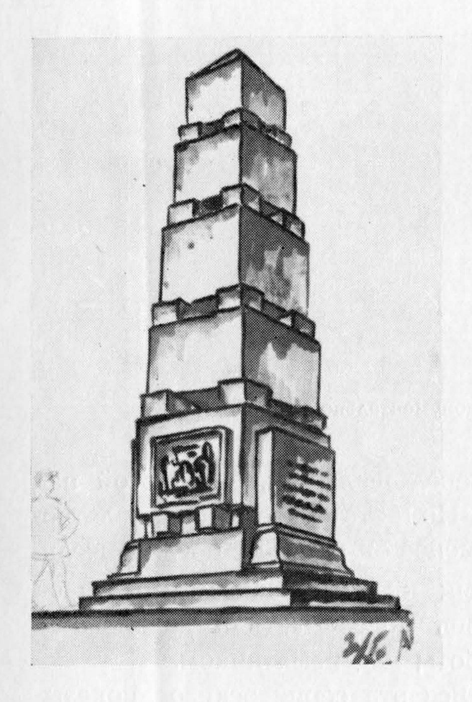
скомпонован в виде значительно меньшего по объему и высоте, квадратного в плане столба-стелы с мемориальными досками на каждой стороне, назначение которых — рассказ или изображение основного события. Любопытно стремление найти уравновешенное, но динамичное экспрессионистское сочетание простых геометрических объемов (кубов, параллелепипедов), которое, как мне казалось, могло создать более современный, выразительный и острый художественный образ.

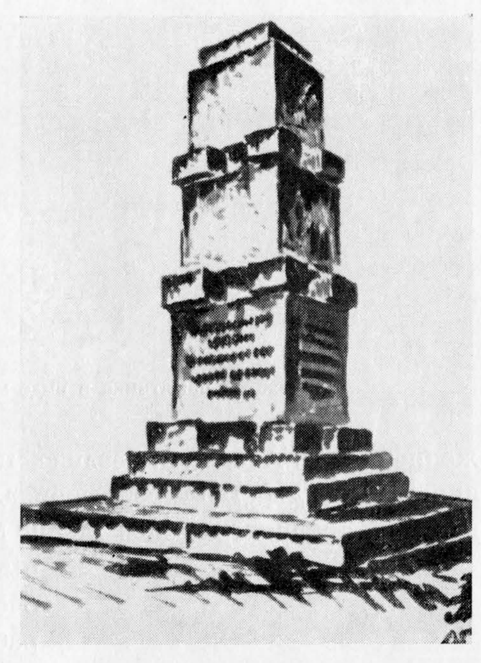
Но и это меня не удовлетворило — памятник казался некрасивым, маловыразительным, не отвечающим его идее. Я снова вернулся к первой мысли — высотной композиции типа обелиска, расположенного по оси аллеи и видимого издалека.

На следующем листе эскизов показан динамически построенный и включающий в свое основание небольшую трибуну обелиск, поставленный симметрично в отношении главной оси композиции. Однако и это решение не показалось мне правильным. Памятник по своим размерам (высота 16—17 *м*) переставал отвечать событию, в конечном счете только эпизоду из жизни и деятельности Владимира Ильича, а излишняя обостренность композиции вносила ноту ненужной претенциозности.

Попытка найти более простую, строгую, т. е. более «классическую», композицию и одновременно сократить размеры памятника вылилась в эскизы уступчатого обелиска из трех, четырех и пяти поставленных один на другой, постепенно уменьшающихся кубов с просветами между ними (декабрь 1926 г.). Но и этот вариант не понравился ни мне самому, ни представителю заказчика — Президиуму Ленинградского Совета.

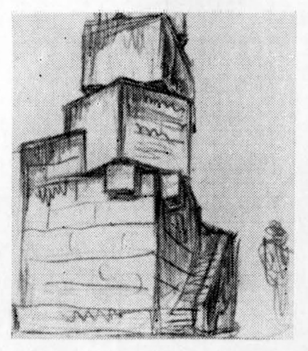
В дальнейших исканиях я снова вернулся к старой идее памятника-трибуны в виде сочетания геометрических объемов. Постепенными пробами, избегая сложных построений, я пришел к довольно выразительному и простому решению (датированному 11 января 1927 г.), в котором, однако, не было и намека на шалаш, т. е. на то главное, что с моей точки зрения надлежало запечатлеть в памятнике. Поэтому последующие поиски были направлены именно в эту сторону. Сначала я искал возможности только напомнить о шалаше какой-то символической обобщенной геометрической формой

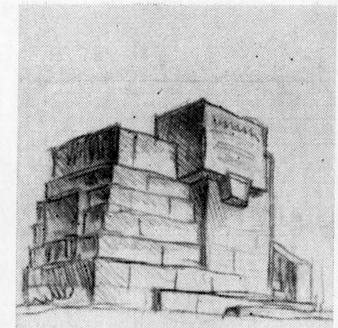


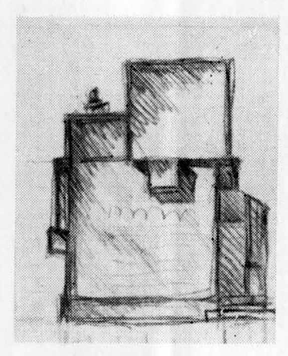


Эскизы памятника в виде обелиска

в виде ниши и упрощенного фронтона над ней. Эти эскизы завершились проектом, художественная идея композиции которого заключалась в следующем. В основной вертикально поставленный параллелепипед из красного чистокованого гранита вверху врезан куб из черного полированного гранита, свисающие с двух сторон части которого поддерживаются гранитными же кронштейнами-параллелепипедами. Сзади к этому основному объему примыкает полукруглая площадка — трибуна, на которую с одной из боковых сторон основного объема ведет небольшая лесенка, выходящая на передний фасад памятника. Со стороны площадки (задней стороны памятника) в объем основного параллелепипеда врезается упрощенный фронтон — треугольный камень, символизирующий шалаш. В углублении под фронтоном, опирающимся с одной стороны на кронштейн-параллелепипед, помещен бронзовый барельеф с изобра-

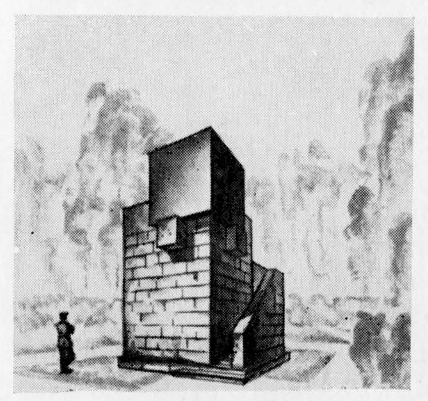


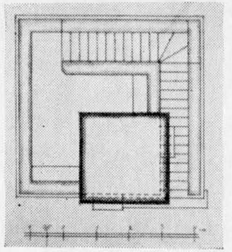




Эскизы памятника в виде монументальной трибуны

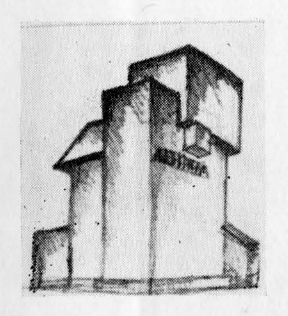
жением В. И. Ленина в Разливе, перед шалашом, за работой над книгой «Государство и революция». Но и этот проект не удовлетворил ни меня, ни заказчика. Тем не менее он вместе с предварительными к нему эскизами оказался очень полезным для дальнейшей работы над памятником.

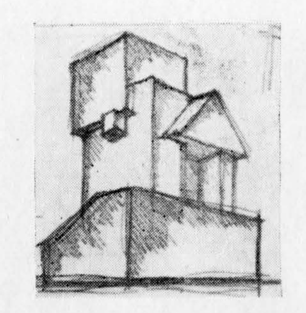


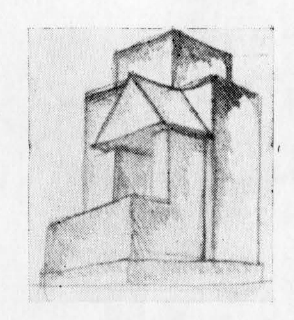


Эскизный проект памятника в виде монументальной трибуны

Вся эта серия эскизов показывает, как постепенно подходил я к идее изображения в граните самого шалаша, к выявлению общей идеи памятника в виде асимметричной, но уравновешенной динамической композиции из простых геометрических объемов и небольшой трибуны-площадки, образующей как бы фон для включенного в композицию скульптурного изображения шалаша. Одновременно эскизы позволили уточнить масштаб и действительные раз-



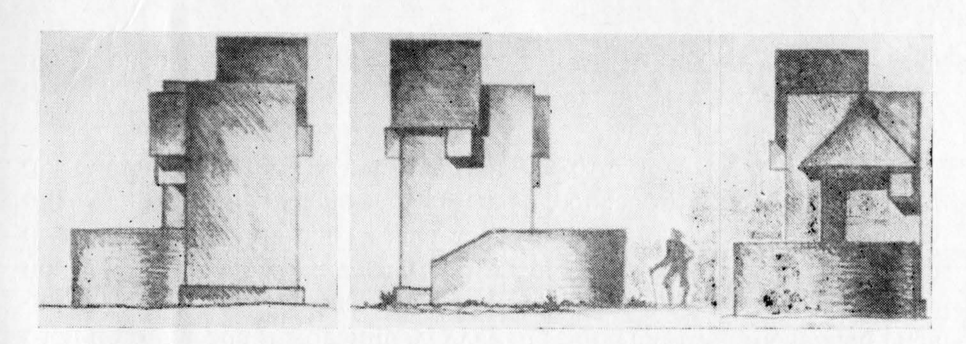




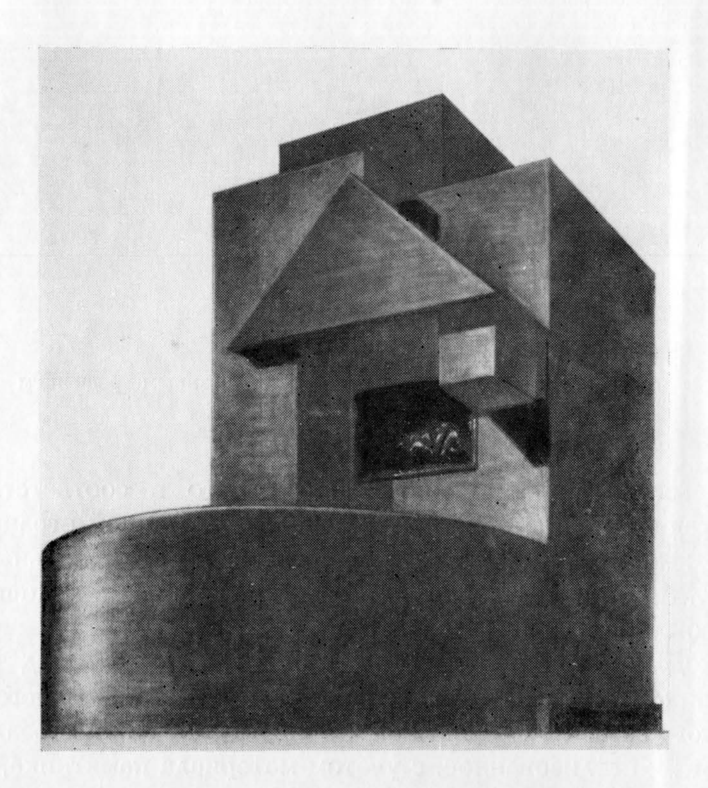
Эскизы памятника в виде трибуны со стилизованным решением темы шалаша. Первый вариант

меры памятника, постепенно приходившего в соответствие как с окружающим пространством — небольшой поляной, ограниченной массивом невысоких лиственных деревьев, так и с реальными возможностями строительства (стоимость, имеющийся в наличии материал, сроки производства работ).

Подходом к окончательному решению является ряд эскизов, появившихся в процессе дальнейшей разработки последнего композиционного замысла. На всех них впервые появляется реалистическое, хотя и стилизованное, с учетом материала памятника, изображение шалаша, включенное в основную композицию из трех геометрических объемов. Найденная, наконец, композиция транс-



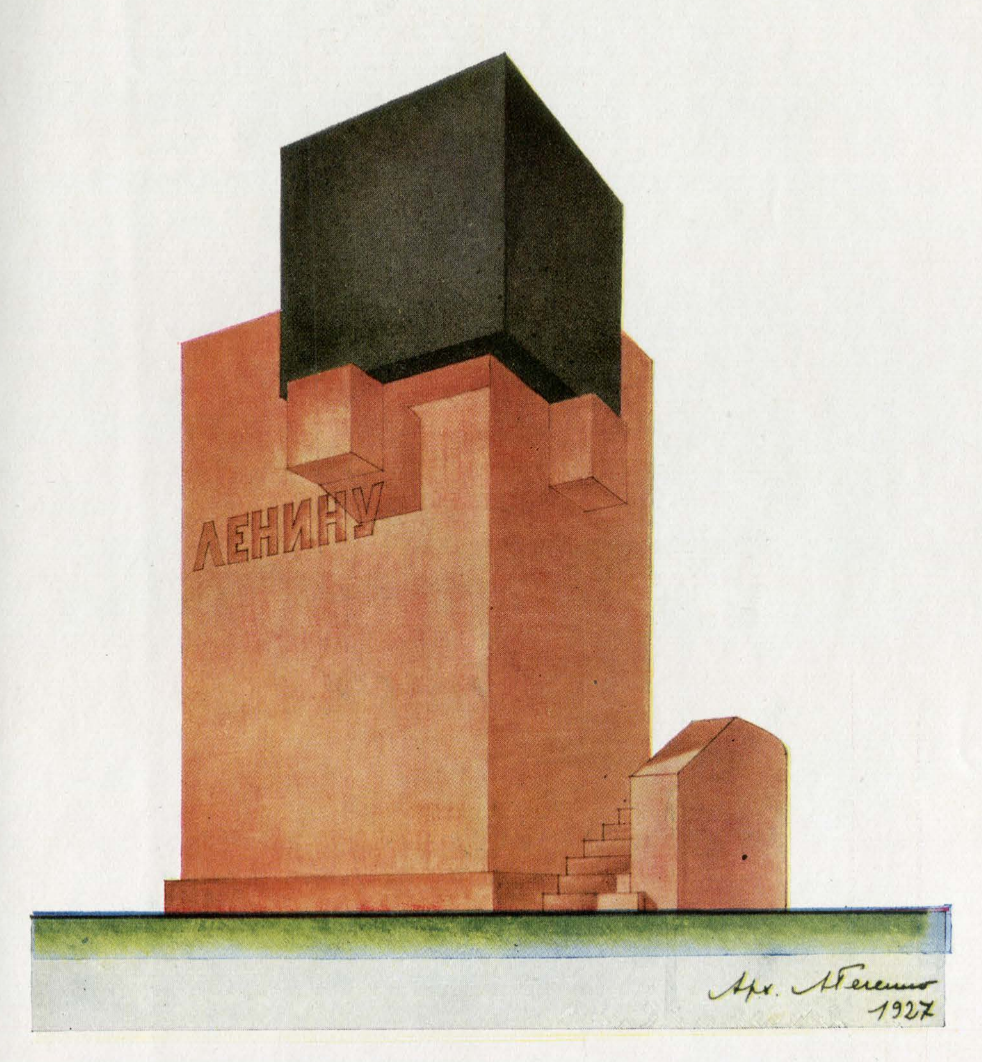
Эскизы памятника в виде трибуны со стилизованным решением темы шалаша. Второй вариант



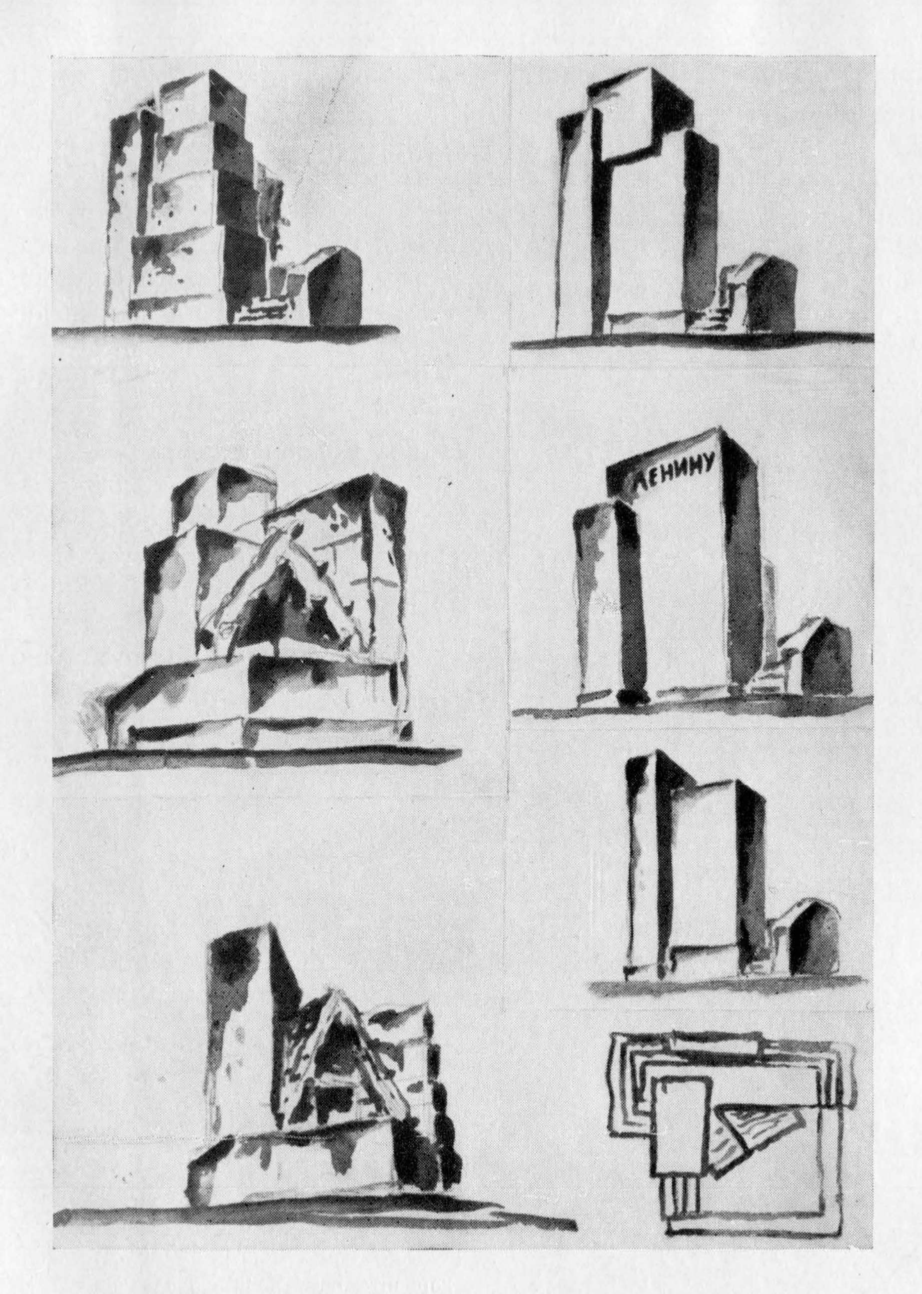
Проект памятника в виде трибуны со стилизованным решением темы шалаша, вид спереди

формируется дальше и уточняется главным образом в отношении лицевого фасада памятника и завершается проектом, законченным мной 13 февраля 1927 г.

Проект показывает, что идея памятника уже выкристаллизовалась и устоялась. Его свободная динамическая асимметричная, но уравновешенная композиция представляет собой почти квадратную в плане, повышенную над уровнем земли площадку. С двух сторон она окружена гладким гранитным парапетом, а с других — ограничена основным вертикальным параллелепипедом и врезанной в него стеной, объединенной с ним пятью ступенчато повышающимися уступами, заворачивающими на передний фасад. В образованный



Проект памятника в виде трибуны с намеком на шалаш; вид спереди



Эскизы последнего варианта памятника с шалашом

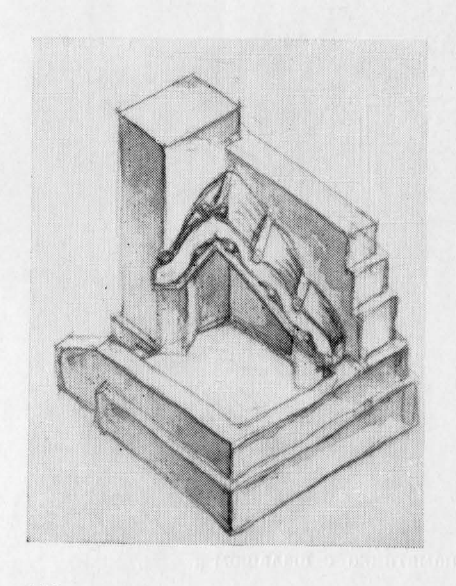
ими на площадке внутренний угол врезано гранитное объемное изображение шалаша в натуральную величину. На лицевой стороне вертикального параллелепипеда, который является основой главного фасада памятника, высечена надпись «Ленину», а на стене бокового фасада надпись:

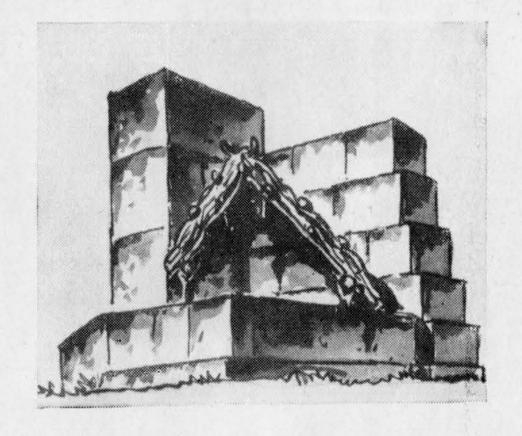
«На месте, где в июле и августе 1917 года в шалаше из ветвей скрывался от преследования буржуазии вождь мирового Октября и писал свою книгу «Государство и революция» — на память об этом поставили мы шалаш из гранита.

Рабочие города Ленина, 1927 г.».

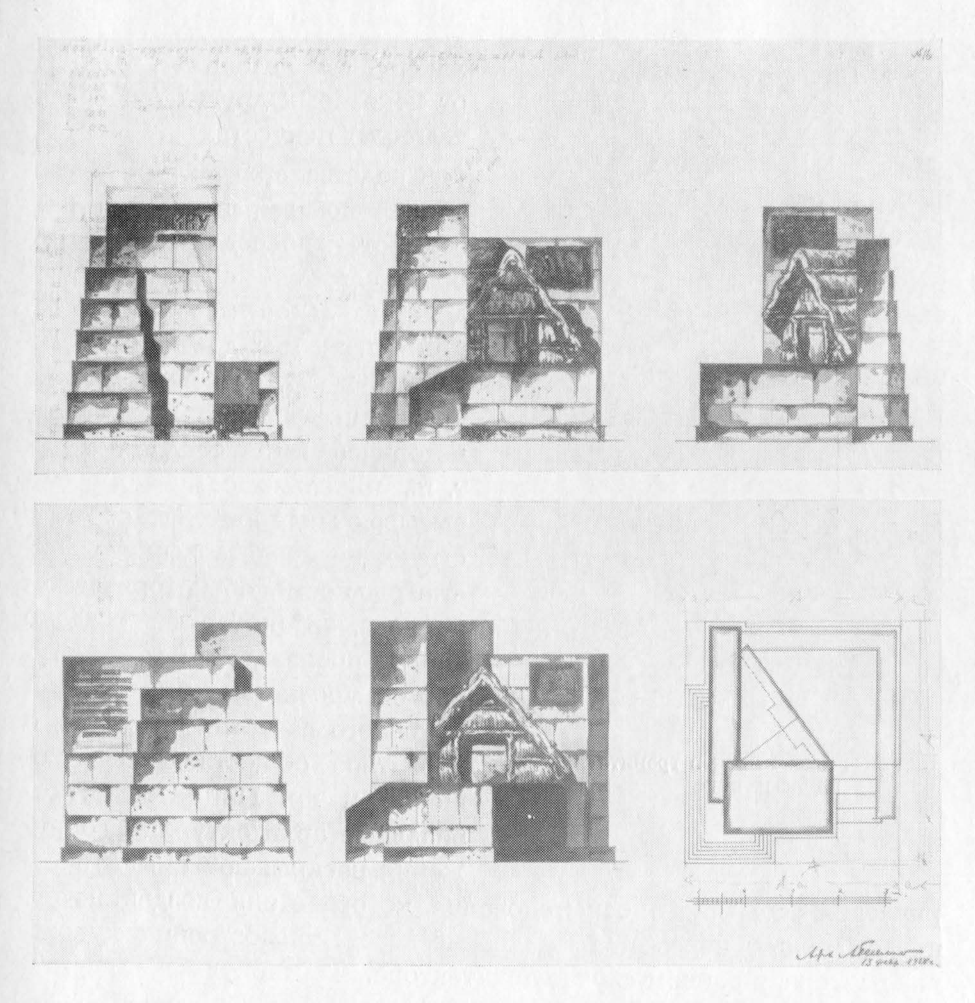
Почему же именно этот вариант памятника больше других удовлетворил и меня, автора, и заказчика и был одобрен ленинградскими руководящими партийными и советскими органами? Правильно ли было помещать композиционную основу памятника — изображение шалаша — не на самом виду, со стороны Разлива, а как бы прятать его в довольно сложной и, быть может, несколько абстрактной композиции геометрических объемов?

Объяснение этого следует искать в сложной и до сих пор плохо освещенной стороне архитектурного творчества — в характере





Окончательные эскизы последнего варианта памятника с шалашом



Утвержденный технический проект памятника

отражения действительности средствами архитектуры. Я уже говорил в предисловии к книге о том, что если рассматривать архитектуру только как один из видов искусства, временно отвлекшись от ее утилитарной сущности, от принадлежности ее к области материальной культуры, то можно легко установить, что она не обладает возможностью непосредственно изображать действительность,

Надпись, высеченная в граните на памятнике

жизненные явления в отличие от некоторых других (изобразительных) искусств.

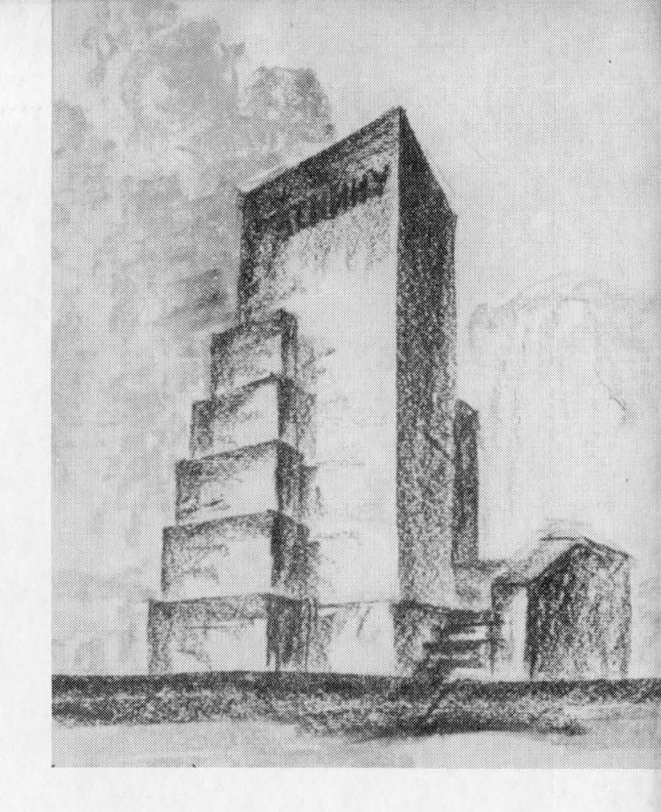
Средства архитектурно-художественной выразительности не создают непосредственный «изобразительный» образ явлений действительности — общественной жизни и т. д., но пробуждают чувства, связанные с конкретными явлениями жизни, историческими событиями и т. п., и только с их помощью вызывают у зрителя соответствующие представления о действительности, об историческом периоде, в который создано данное произведение архитектуры, об уровне материального и духовного развития общества, о характере общественных отношений и пр. При этом мемориальные архитектурные сооружения раскрывают смысл исторических событий, в ознаменование которых они воздвигаются, преломленный через призму творческого мировоззрения художника-автора, в данном случае архитектора.

В процессе композиционной работы над памятником в Разливе и поисков средств выражения его содержания идея памятника и ее воплощение постепенно прояснялись и выкристаллизовывались. Мне представлялось, что памятник должен отразить единство Ленина с партией большевиков и пролетариатом революционного Петрограда. Стремясь к большей конкретизации события, но не имея никаких иных возможностей раскрытия идеи памятника, кроме скульптурного изображения шалаша, я использовал для своеобразного, символического «рассказа» о пребывании Ленина в Раз-

ливе органический синтез изобразительных средств скульптуры и элементов литературы (впрочем, в самых ограниченных пределах) со средствами художественной выразительности архитектуры.

Моя мысль работала в следующем направлении.

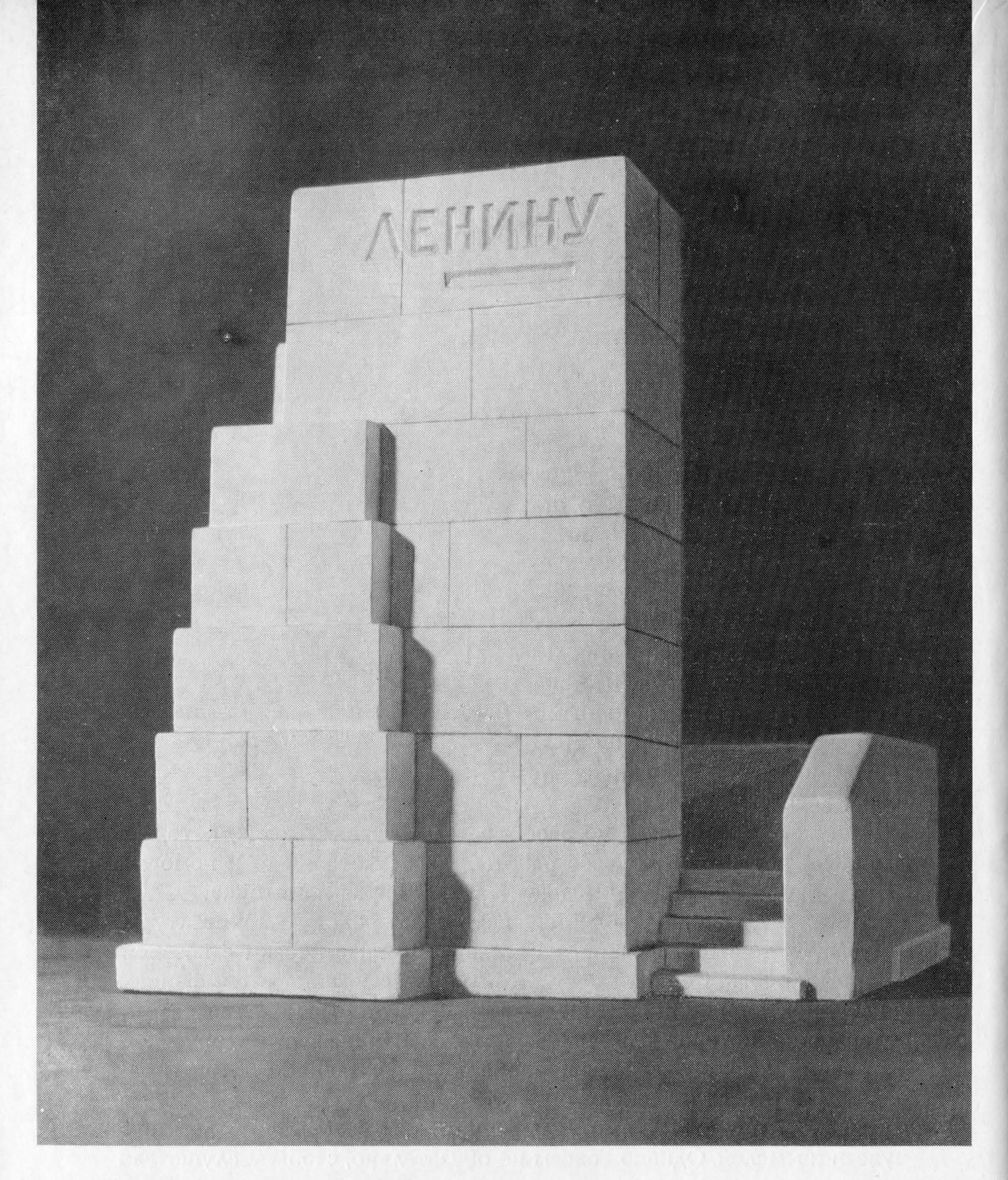
Ленин укрыт — шалаш, где он скрывался, поставлен не на виду. Ленин под надежной защитой партии и петроградских рабочих — шалаш закрыт: с одной стороны — основным объемом вертикального параллелепипеда, с другой — стеной, которые как бы символизируют партию и петроградский пролетариат. Параллелепипед и стена прочно объединены каменными уступами, как бы говорящими о нерушимой связи партии с рабочим классом.



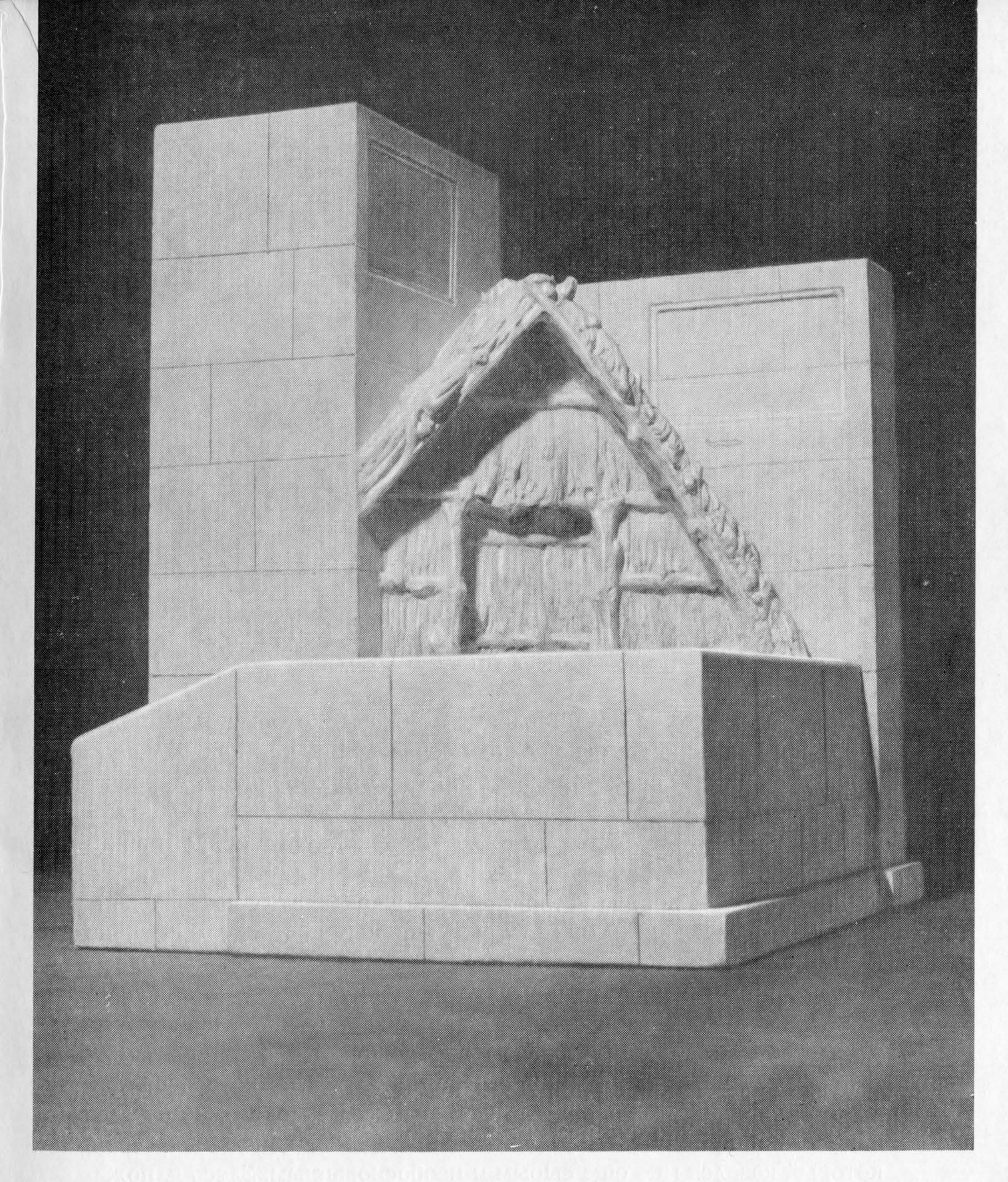
Рабочая перспектива к техническому проекту

До сих пор я никогда не рассказывал об этих мыслях, которые возникали у меня в процессе работы, но именно они-то и помогли мне создать эмоционально выразительный образ памятника.

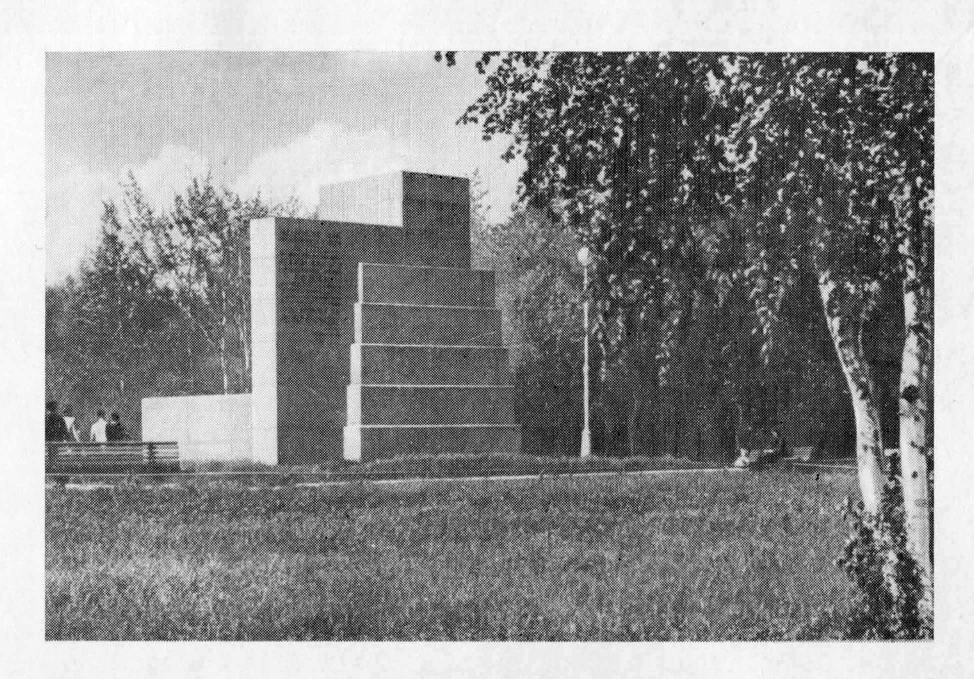
Здесь, я думаю, проявляется известное родство архитектуры с музыкой, точнее, музыкой, не связанной синтетически с поэзией театром, кино. . . Сочиняя программные произведения — симфонию, сонату, ноктюрн, концерт, прелюд, композитор стремится выразить содержание, которое сложилось в его сознании, в его творческой фантазии — свои чувства, возникшие под впечатлением жизни, природы, и дать эстетическую оценку этой действительности чисто музыкальными средствами, являющимися как бы символом его чувств и мыслей. Однако совсем не обязательно, чтобы у слушателя



Модель памятника; вид спереди



Модель памятника; вид сзади



Памятник со стороны стены с надписью

возникали именно те представления и образы, которые были положены композитором в основу его произведения, так как большую роль здесь играют субъективные особенности восприятия: мировоззрение, культурный уровень, возраст, душевное состояние слушающего музыку и т. д. Примерно то же происходит и в области архитектуры. . .

Во второй половине февраля 1927 г. окончательный вариант проекта памятника был рассмотрен и принят к строительству, но композиционная работа над ним для меня на этом не закончилась. Я видел в этом решении наконец-то найденную идею, но ее воплощение в материальную форму, выраженное на бумаге, меня еще не удовлетворяло, главным образом в отношении пропорций памятника, намеченных скорее интуитивно, чутьем, а не на основе точного расчета. Я хотел проверить свой замысел в модели, но прежде надо было осмыслить и уточнить весь пропорциональный строй, который казался мне еще сырым и необоснованным. Здесь я, пожа-

луй, впервые в своей творческой работе, попробовал прибегнуть к помощи уже найденных и когда-то применявшихся зодчими пропорциональных закономерностей. К этому времени я успел познакомиться с работой академика архитектуры Г. Д. Гримма о «золотом сечении» и первым делом попытался подчинить композицию памятника пропорциональной системе «золотых отношений». Однако без полной переработки архитектурного замысла у меня ничего не выходило. После ряда проб и поисков удалось установить, что композиция памятника почти без изменений подчиняется в отношении пропорций «квадратной гномонической системе» — так называемому «канону Поликлета», т. е. пропорциональному ряду чисел, основанному на отношении стороны квадрата к его диагонали. Это ряд чисел: 1; 1,414; 2; 2,828; 4; 5,656; 8; 11,312; 16; 22,624; и т. д.

Графическое построение, приводящее композицию памятника в эту «квадратную систему» пропорций, было проведено следующим образом. На произвольно проведенной горизонтальной линии, принятой мной за линию верха общего нижнего цоколька, который имеется на исходном варианте проекта, отложен отрезок *АБ*, величина которого равна ширине основного гранитного массива — вертикального параллелепипеда памятника. В качестве основания при построении пропорциональной системы композиции памятника принята верхняя линия цоколя. На ней я оста-

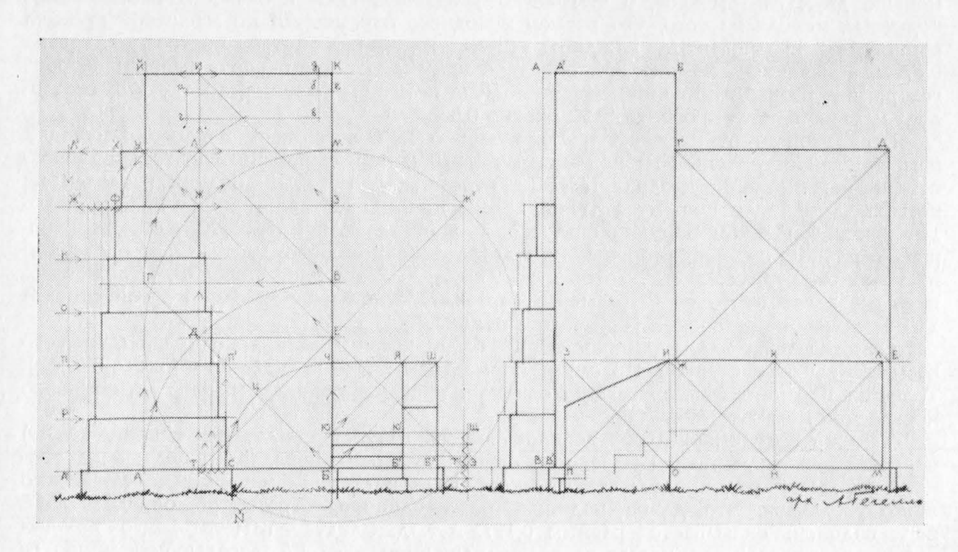


Схема пропорций памятника

новился из следующих соображений: высота самого цоколя незначительна по отношению к общей высоте памятника и, кроме того, при зрительном восприятии памятника она не является постоянной, поскольку памятник должен стоять на лесной поляне, т. е. на траве, вследствие чего воспринимаемая высота цоколя может меняться довольно заметно, например, от 15 до 30 *см*. Из крайних точек отложенного отрезка *А* и *Б* восстановлены перпендикуляры *АЙ* и *БК*; с помощью радиуса *БА* и дуги *АВ* построен квадрат *АГВБ*, диагональ которого *БГ* позволяет построить квадрат *ДЕБТ*, сторона которого относится к стороне первого квадрата *АГВБ*, как 1 : 1,414. Построив последовательно на квадрате *ДЕБТ* второй такой же квадрат *ДЖЗЕ*, а затем на втором третий — *ЖИКЗ*, я получил две важные для всей композиции линии *ЖЗ* и *ИК*. Линия *ЖЗ* совпала с верхом уступчатого пилона, подпирающего основной параллелепипед с левой его стороны; линия *ИК* дала верхнюю грань параллелепипеда, хотя на несколько более высокой отметке, чем по проекту. Проверка этого построения зрительным впечатлением от ортогонального изображения и специально построенной перспективы подтвердила желательность повышения этого основного объема всей композиции. Произведенное построение трех малых квадратов и круга, описанного из точки *Е* радиусом *ЕТ*, отсекло на линии *БК* отрезок *ЗМ*, играющий в каноне Поликлета важнейшую роль: он является «гномоном» (указателем) канона и равняется 0,293*р*, где *р* — радиус круга, описанного вокруг квадрата (в данном случае квадрата $ЖЖ^2Т^1Т$), равный *ЕТ*; отрезок *ЗМ* или 0,29 *ЕТ* определяется так же, как разность между *ЕМ* и *ЕЗ*, т. е. разность между радиусом окружности и половиной стороны вписанного в нее квадрата.

Проведя произвольную вертикаль $А^1Л^1$ и разделив ее отрезок $А^1Ж^1$ на пять частей (соответственно пяти уступам пилона), я определил высоту каждого уступа, графически равную отрезку *ЗМ*, но при проверке путем вычисления оказавшуюся несколько меньшей величины *МЗ* — гномона всей системы. Для зрительного восприятия эта разница не имеет значения, так как ее абсолютная величина несколько меньше двух сантиметров, в чем легко убедиться, если произвести необходимые подсчеты, исходя из того, что размер исходного отрезка *АБ* по масштабу проекта равняется 2,37 *м*; высота каждого уступа, найденная путем построения, равна 0,67 *м*, а величина гномона *ЗМ*, определенная вычислением, равна 0,689 *м*. Короче говоря, эта разница по отношению к модулю всей композиции (отрезку *АБ*) составляет меньше одного процента (0,02 против 0,0237 *м*).

Верх второго от низа уступа дает линию *ПШ*, т. е. верх парапета площадки памятника. Построенный на ней квадрат *ЧШБ″Б* определяет правую границу парапета и памятника, а квадрат $П^1ЧБС$ — отрезок *СТ*, который, будучи разделен на четыре части, дает ширину уступов левого пилона. Правая граница пилона находится установлением наружной плоскости вертикальной стенки *ХФ*, ограничивающей памятник с левой стороны. Это делается с помощью дуги *УФ*, проведенной из точки *Ж* радиусом *ЖУ*, которая на линии $Ж^1З$ засекает точку *Ф*. Отложенные пять раз влево от точки *Ф* размеры ширины уступов (равной одной пятой отрезка *ТС*) завершают построение уступчатого пилона.

Отметка пола площадки памятника была установлена, исходя из принятого размера высоты ступени (15 *см*) и нормальной высоты парапета (около 90 *см*). Толщина парапета и ширина прохода на площадку были намечены с помощью построения квадрата $ЮЧЯЮ^1$.

Так же закономерно определилось место и размер надписи «Ленин» (*абвг*) в верхней части передней плоскости основного пилона-параллелепипеда: если пропорциональный ряд продолжить от числа 1,414 в сторону меньших чисел, можно легко убедиться, что длина надписи равна единице, отрезок *дб*, определяющий верх надписи, оказывается равным 0,177, и т. д. Следует отметить, что нижняя линия *гв* определяется, кроме того, продолжением дуги *ГЛ*, засекающей линию *гв* в общей точке их пересечения с диагональю *ЗИ*.

Надо при этом подчеркнуть, что все важнейшие точки композиции, определенные с помощью этого построения, совпали или почти совпадали с соответствующими точками предварительного проекта. Это еще раз подтверждает необходимость для архитектора постоянно развивать свой глазомер и художественное чутье, не забывая при этом о значении и важности глубокого знания, по возможности, всех разнообразных систем пропорций (включая их теоретические основы) и свободного владения ими как средством проверки и уточнения интуитивно намеченных пропорций.

Твердое установление пропорциональной системы композиции главного фасада памятника в значительной степени помогло уточнить композицию остальных его проекций. При уточнении пропорционального строя правого бокового фасада я вначале задался шириной пилона-параллелепипеда, равной половине стороны квадрата, вписанного в окружность радиуса *ЕЖ*, равного отрезку *АБ* — ширине пилона по переднему фасаду, т. е. основному модулю композиции. В дальнейшем, работая над моделью, я отступил от этого, казалось бы, закономерно получающегося размера.

Модель показала, что при такой толщине пилон становится в перспективе слишком грузным и композиция теряет стройность и легкость. Поэтому я решил пойти на некоторое отступление и слегка уменьшил этот размер. На чертеже бокового фасада показаны оба решения: первоначальное, так сказать, теоретическое — тонкой линией и окончательное, принятое мной — жирной линией.

Два других фасада решились просто и легко, почти автоматически, поскольку их основные членения вытекали из пропорций главного фасада.

Параллельно с работой по уточнению пропорционального строя памятника было начато изготовление его модели, которая позволила окончательно проверить всю композицию перед разработкой ее в рабочих чертежах.

Модель делал А. Е. Громов, уже помогавший мне в работе над проектом Дворца культуры имени А. М. Горького. Его опыт и наблюдения, а также прекрасное чувство материала (в данном случае гранита) оказали мне большую помощь в работе над композицией этой ответственной детали памятника.

Сделав шалаш в модели, А. Е. Громов затем уже на месте постановки памятника вылепил его из глины в натуральную величину, чутко и тонко стилизовав солому и ветки.

Из гранита шалаш высекал по этой модели молодой скульптор, студент Академии художеств Блэк, брат инженера А. А. Блэка — строителя памятника и пристани.

Все строительные работы, включая заготовку гранита на берегу Ладожского озера и его перевозку к месту строительства, были закончены к сроку, и в начале июля 1927 г. памятник был открыт.

Не буду утверждать, что найденный мной образ памятника-шалаша и его конкретное воплощение в граните являются лучшим

решением поставленной передо мной задачи. Весь мой многолетний опыт говорит о том, что в нашей творческой практике при создании архитектурного произведения не бывает, да, пожалуй, и не может быть абсолютно лучшего, а тем более единственного решения. Сложна и многогранна в той или иной степени любая архитектурная задача. Слишком противоречивы, а иногда и совсем несовместимы требования различных сторон архитектуры. Огромное влияние на решение архитектурной задачи оказывают обусловливающие его конкретные, хотя и не всегда важнейшие условия (я не говорю уже о той огромной роли, какую играет творческая индивидуальность автора). И наоборот, в разных условиях времени и места одна и та же задача может иногда привести архитектора к созданию различных, но вместе с тем равноценных по своим художественным качествам архитектурных произведений.

Передо мной была поставлена определенная задача, которую я попытался решить как можно лучше, насколько позволяли это мои способности, знания и опыт. Рассказывая об этой работе, я хотел показать, каким сложным и длинным может быть творческий процесс создания архитектурного произведения, даже если по времени он укладывается в сравнительно короткий срок.

●

Больница имени С. П. Боткина в Ленинграде

С точки зрения анализа примеров творческого процесса создания большого и сложного архитектурного комплекса представляет интерес проектирование и строительство инфекционной больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде.

Эта сама по себе трудная вследствие функциональных особенностей и специальных требований архитектурная задача, в которой переплетаются многообразные процессы, связанные с лечением и обслуживанием инфекционных больных, в данном конкретном слу-

чае усложнялась рядом обстоятельств. Прежде всего, согласно заданию, требовалось создать центральную городскую инфекционную больницу, что определяло ее большие размеры (1000 коек). Кроме того, следовало иметь в виду и возможность одновременного лечения больных с разными заболеваниями и при необходимости в случае возникновения эпидемии — переключения больницы на борьбу только с какой-то одной инфекцией.

В середине двадцатых годов наша страна, лишь незадолго перед тем покончившая с гражданской войной и хозяйственной разрухой, далеко еще не располагала необходимой лечебной сетью. Многие старые больницы нуждались в капитальном ремонте и реконструкции, да и мест в них не хватало, особенно при вспышках эпидемий, опасность которых в то время была еще очень велика. Поэтому в первую очередь усилия должны были быть направлены на успешную борьбу с инфекционными заболеваниями.

Между тем единственным специализированным лечебным учреждением этого рода в Ленинграде была тогда б. Александровская заразная барачная больница, которой позднее присвоили имя С. П. Боткина. Построило ее Общество русских врачей в 1878—1880 гг. по инициативе выдающегося русского ученого и крупного общественного деятеля Сергея Петровича Боткина. Предназначалась она для оказания медицинской помощи простому народу и, за редким исключением, была постоянно переполнена в связи с часто посещавшими столицу бывшей Российской империи, особенно ее рабочие окраины, эпидемиями холеры, тифа и других инфекционных болезней.

В больнице насчитывалось около 700 коек, которые размещались почти в сорока небольших деревянных одноэтажных бараках с печным отоплением. Участок для нее был отведен городским самоуправлением вблизи железнодорожной товарной станции, на территории бывшего Александровского плаца, рядом с существовавшими там конным рынком, тюрьмой и казачьими казармами.

Столь неблагоприятное соседство не отразилось на внутренней планировке больницы, которая, надо признать, была хорошо продумана. Однако, просуществовав почти пятьдесят лет, она перестала отвечать современным требованиям медицинской науки, а кроме

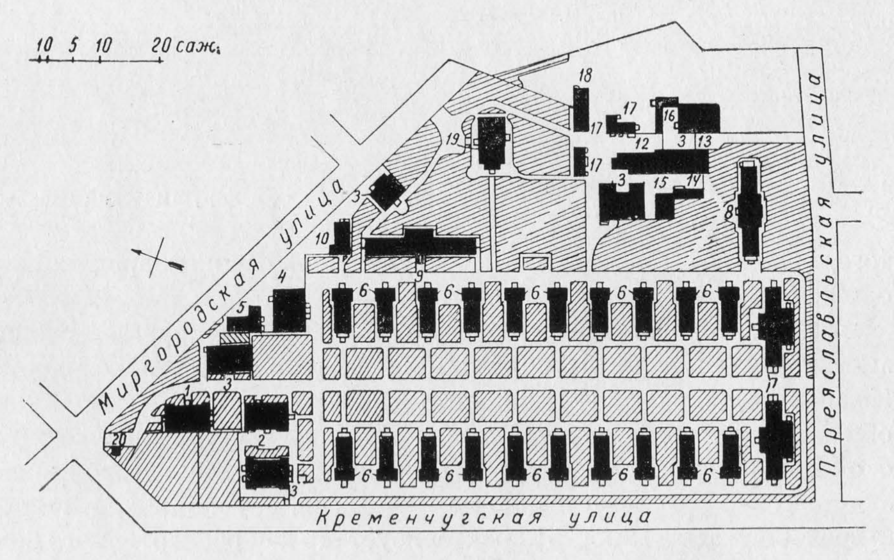
Больничный сад и хирургический павильон

того, пришла в ветхость, и ее деревянные павильоны-бараки начали один за другим выбывать из строя.

В 1920-х годах главным врачом больницы был крупный специалист по инфекционным болезням профессор Глеб Александрович Ивашенцев, энтузиаст народного здравоохранения и подлинный общественник. Вместе с другими представителями передовой русской интеллигенции он с первых дней Октября стал на сторону революции, и вся его общественно-политическая, научно-педагогическая и врачебная деятельность характеризует его как беспартийного большевика. Благодаря его инициативе и энергии было принято принципиально правильное решение о строительстве новой инфекционной больницы на основе постепенной полной реконструкции существующей на том же, несколько расширенном участке. Это позволяло

поочередно вводить в строй новые больничные корпуса, не нарушая нормальной работы существующей больницы; при этом количество коек за время строительства почти не сокращалось. Кроме того, представлялось возможным сохранить некоторые здания, выстроенные в более позднее время, например два одноэтажных каменных лечебных павильона на 25 коек каждый, хорошо оборудованные прачечную, дезинфекционную станцию, здание биологической очистки сточных вод, а также еще годные водопроводные и канализационные линии. Все это давало значительную экономию денежных средств и материальных ресурсов, что, особенно в те годы, имело важное значение.

Решение о реконструкции было принято, но специалистов в области строительства больниц, особенно инфекционных, тогда еще не было даже среди старшего поколения архитекторов и врачей, не говоря уже о молодежи, так как строительство лечебных



Генеральный план старой больницы

1 — контора больницы; *2* — приемный покой и аптека; *3* — жилые дома для персонала; *4* — главная кухня; *5* — ледник и сараи; *6* — бараки по 12 кроватей; *7* — барак для детей на 20 кроватей; *9* — барак на 16 кроватей; *10* — молочная ферма; *11* — ледник для медицинских целей; *12* — паровая прачечная; дезинфекционная камера и электростанция; *13* — котельная; *14* — вещевая; *15* — баня персонала; *16* — обеззараживание отбросов; *17* — сараи; *18* — изготовление противодифтерийной сыворотки; *19* — прозекторская, покойницкая и часовня; *20* — главный вход и сторожка

учреждений в царской Росссии стояло на самом последнем плане. Поэтому в 1926 г. по поручению губернского отдела здравоохранения Ленинградское общество архитекторов-художников объявило открытый конкурс на проект инфекционной больницы на 1000 коек. Несмотря на трудность задачи и сложность программы проектирования, конкурс встретил широкий отклик со стороны ленинградской архитектурной общественности. И хотя, как правило, ни один архитектурный конкурс не дает проектов, пригодных для непосредственного осуществления в натуре, материалы конкурса облегчают разработку окончательных программных установок и часто помогают найти идею первоначального замысла проектируемого объекта. Так было и в данном случае.

Вместе с моими товарищами по работе в Стройкомхозе (бывшем Стройкоме) архитекторами Д. Л. Кричевским и Г. А. Симоновым я также принял участие в этом конкурсе, хотя проектирование лечебных учреждений было для всех нас делом новым и мы не имели почти никакого опыта работы в этой области. Правда, мне еще в студенческие годы довелось проектировать небольшое деревянное здание больницы на Карельском перешейке, которое было построено в 1914 г. Затем в 1924—1925 гг. мы втроем разработали проект небольшой двухэтажной городской больницы для Вышнего Волочка (он также был осуществлен). Но этого опыта, конечно, было недостаточно. Другие участники конкурса находились не в лучшем положении. Например, Л. В. Руднев, получивший на конкурсе, насколько помнится, первую премию, до того вовсе не занимался больничным проектированием.

Наш проект, хотя он и не был премирован, заинтересовал медицинскую часть совета жюри и, видимо, поэтому был приобретен. Больше того, в дальнейшем при тщательном изучении заказчиком материалов конкурса выяснилось, что наша работа давала более реальную и интересную основу для поисков окончательного проектного решения. Ее преимущества заключались в предложенном нами решении генерального плана больницы (в двух вариантах) и в композиции лечебных корпусов, в которую мы вложили ряд новых мыслей.

В то время я возглавлял в проектном бюро Стройкомхоза группу

проектирования общественных зданий, в ней же работал Д. Л. Кричевский, а Г. А. Симонов руководил группой, проектировавшей жилищное строительство. Поэтому разработка проекта Боткинской больницы была передана мне.

Проектирование новой больницы мы организовали следующим образом. Под председательством главного врача больницы проф. Г. А. Ивашенцева была создана строительная комиссия. В нее, кроме меня, вошли заместитель главного врача больницы Н. Г. Котов, консультант Губздравотдела архитектор М. И. Рославлев, санитарный врач А. И. Штрейс и несколько других работников Губздравотдела. По мере надобности к участию в работе комиссии нами привлекались в качестве консультантов по тем или иным вопросам специалисты разных отраслей медицинской науки и строительной техники.

Комиссия осуществляла общее наблюдение за разработкой проекта и строительством. На первом этапе главная ее задача состояла в разработке окончательной программы проектирования. Программа была составлена комиссией на основе материалов конкурса и разрабатывавшихся мной по ходу дела эскизов отдельных зданий и сооружений.

Рабочее ядро комиссии состояло из проф. Г. А. Ивашенцева, доктора Н. Г. Котова и меня; позднее в работу включился Д. Л. Кричевский. Мы часто встречались, спорили, обсуждали мои наброски и возникавшие у всех нас идеи. Комиссия собиралась не реже одного раза в неделю, заслушивала и обсуждала наши предложения по программе и проекту и рекомендации консультантов по различным специальным вопросам. Одновременно мы изучали литературные материалы и знакомились с новейшими больничными зданиями. Я с этой целью специально ездил в Москву, а Г. А. Ивашенцев летом 1927 г. получил двухмесячную командировку в Германию, где познакомился с планировкой, оборудованием, внутренней отделкой и эксплуатацией крупнейших новых больниц. Такое глубокое и всестороннее изучение проблемы больничного стрительства облегчило экспериментирование при поисках лучших решений наиболее сложных планировочных узлов, размеров, формы, оборудования и взаимосвязи отдельных помещений. Все это нашло отра-

жение в окончательной программе проектирования и эскизном проекте.

Перед нами стояла задача — создать крупную, отвечающую требованиям современной медицинской науки клиническую больницу на 1000 коек для одновременного лечения больных различными видами инфекций. Это обусловило выбор наиболее прогрессивной для того времени павильонной системы, которая наилучшим образом обеспечивала изоляцию больных не только внутри отделений, но и на территории больницы. Правда, при этом усложнялось техническое и хозяйственное обслуживание больницы; удлинялись инженерные коммуникации, а следовательно, увеличивались эксплуатационные расходы, особенно по сравнению с повсеместно принятым в настоящее время типом централизованной больницы (в одном многоэтажном здании).

Другой существенной причиной выбора павильонного типа больницы явилась необходимость постепенной замены старых зданий новыми, без выведения (даже частичного) ее из строя на период строительства.

Материальные возможности государства и состояние строительного производства не позволяли построить в короткий срок крупный больничный комплекс на новом свободном участке, а удлинение срока строительства потребовало бы довольно значительных излишних затрат на поддержание зданий старой больницы в удовлетворительном состоянии.

Дополнительные трудности вызывались условиями участка, несколько затесненного, имеющего неправильную форму и сложную конфигурацию, а также необходимостью, как я уже говорил, сохранения некоторых зданий и подземных инженерных коммуникаций. Кроме того, решение вопроса об очередности производства работ при строительстве новых корпусов на свободных или постепенно освобождаемых от старых зданий участках было тесно связано не только с их техническим состоянием, но и с местом, которое они занимали на территории, а еще больше — с их значением для нормальной жизни больницы в период строительства. Все это в сильной степени влияло на компоновку нового генерального плана больницы и усложняло его разработку.

Ко всему этому добавлялись требования программы проектирования, направленные на создание наиболее благоприятных условий для нормального функционирования и эксплуатации новой больницы. Одним из них было устройство главного входа в больницу с Миргородской улицы, по оси Золотоношской улицы, что отвечало требованиям удобства доставки больных из города. Это, действительно, прямой и самый короткий путь от одной из главнейших магистралей города — Невского проспекта. К тому же дорожное покрытие Золотоношской улицы, по которой доставляли больных, было лучше, чем Миргородской, Кременчугской и других прилегающих улиц с их старыми разбитыми мостовыми из крупного булыжника.

В отношении группировки и размещения отдельных зданий программа предлагала расположить главный административный корпус с приемным покоем и помещением для дезинфекции подвижных средств транспорта, с аудиторией и лабораториями для студентов вдоль Миргородской улицы, около главного входа, и всю эту группу изолировать от остальной больничной территории.

Здания лаборатории и аптеки, отделение рентгена и кабинет светолечения требовалось разместить в центре участка. Хозяйственные здания надо было построить на территории существовавшего хозяйственного двора, а больничную кухню — возможно ближе к центру больницы, но так, чтобы она примыкала к хозяйственному двору.

Для жилых зданий и учреждений культурно-бытового обслуживания больничного персонала (клуб, детские ясли и пр.) выделялось место на территории третьего отделения больницы, занятого в то время стадионом профсоюза Медсантруд.

Следующая группа требований программы предусматривала организацию раздельного условно «чистого» (незаразного) и «грязного» (заразного) движения по всей территории больницы, а именно: движение больных, грязного белья, грязной кухонной, столовой и аптечной посуды и пр. должно было проходить по центральной части территории, занятой в основном больничными корпусами. Для «чистого» обслуживания (доставка пищи, чистого белья, медикаментов, движение персонала, посетителей и пр.) пред-

назначалась кольцевая дорога, окружающая часть территории, занятой павильонами. К этой дороге требовалось приблизить все служебные входы больничных зданий. Конечно, совершенно избежать пересечений «чистых» и «грязных» дорог было невозможно, но следовало сократить их до минимума.

Для прогулок больных при каждом отделении всех павильонов желательно было устроить небольшие изолированные зеленые участки. Павильоны предполагалось строить двухэтажными, с изолированным нормальным отделением (на 25 больных) в каждом этаже. Палаты должны были быть обращены на солнечную сторону; их ориентация по странам света допускалась в пределах от северо-востока до юго-запада.

Вся группа лечебных зданий делилась на две подгруппы. Первая из них предназначалась для больных так называемыми летучими инфекциями. В нее вошли три павильона для взрослых и три павильона для детей по 50 коек каждый и, кроме того, два изоляционных павильона по 25 боксированных коек (в первом этаже) и одному самостоятельному отделению на 25 коек (во втором этаже) для больных какой-либо одной инфекционной болезнью. Вторая подгруппа для больных нелетучими инфекциями должна была иметь в своем составе сортировочный павильон на 50 коек (два отделения — мужское и женское), хирургический павильон на 50 коек (два отделения — мужское и женское), один павильон на 200 коек (8 отделений), два павильона по 100 коек (по 4 отделения) и два существующих каменных павильона по 25 коек.

Таким образом, передо мной стояла задача — найти по возможности наилучший ответ на все перечисленные выше в общих чертах условия программы проектирования, часто находившиеся в бóльшем или меньшем противоречии друг с другом. Впрочем, подобная противоречивость обычно свойственна любой более или менее сложной архитектурной задаче. Поэтому архитектор должен добиваться в проекте такого примирения этих противоречий, при котором вынужденные, по возможности наименьшие, частные отступления от одних требований, менее важных и менее значительных в данных конкретных условиях, позволяют наилучшим образом удовлетворять более существенные, основные требования.

Вместе с тем архитектору нельзя забывать о постоянном изменении и повышении требований к строящемуся сегодня архитектурному сооружению; при проектировании его он должен учитывать не только требования сегодняшнего дня, но и видеть в какой-то степени черты будущего. Это поможет ему создавать такие произведения, которые не только будут совершенны для своего времени, но и надолго переживут его, сохранив свою ценность для грядущих поколений. При таком подходе к проектированию срок моральной амортизации сооружения будет несравненно более длительным. Одним словом, советский архитектор должен быть подлинным новатором, а для этого ему надо иметь хорошую идейно-политическую подготовку и обладать широким кругозором. С этой точки зрения архитектору совершенно необходимо владеть основами диалектического материализма и уметь творчески применять накопленные им теоретические знания и жизненный опыт в своей профессиональной работе.

Деятельность архитектора немыслима без умения анализировать творческий процесс на всех его этапах — от первоначального замысла до момента завершения сооружения в натуре и из всех возможных решений выбирать наиболее полноценное и целесообразное, с учетом взаимодействия и взаимоподчинения различных требований.

В творческой работе архитектора чрезвычайно важно умение отличать существенное от несущественного и находить то главное звено, от которого зависит конечный успех всего дела. С этой точки зрения огромное значение для архитектора приобретают не столько полученные им в высшей школе специальные знания в той или иной узкой области типологического проектирования, сколько овладение методикой архитектурной композиции, профессиональное мастерство в широком смысле слова и верная творческая направленность. При этом следует помнить, что работа архитектора в современных условиях немыслима без творческого участия в ней других специалистов — конструкторов, сантехников, гигиенистов, инженеров-строителей, работников строительной промышленности, а во многих случаях — технологов, помогающих архитектору в разработке внутренних производственных, социально-бытовых

и т. п. процессов, протекающих в данном здании, сооружении или целом комплексе.

При проектировании больницы имени С. П. Боткина совместная работа архитектора с другими специалистами наладилась легко и быстро, что, безусловно, помогло успешному преодолению целого ряда трудностей.

Возвращаясь к анализу решения этой сложной и специфической задачи, следует остановиться на краткой характеристике некоторых, наиболее существенных противоречий, заложенных в программе проектирования больницы имени С. П. Боткина и общих условиях ее строительства. Основные из них, возникшие при решении генерального плана, с одной стороны, вытекали из требований свободного расположения лечебных павильонов, наилучшей их ориентации и возможно более полной изоляции «чистого» и «грязного» движения в зданиях и на территории больницы. С другой стороны, необходимо было учитывать недостаточные размеры и сложную конфигурацию участка, характер и состояние его застройки, включение некоторых существующих зданий в общую композицию, временное сохранение других старых зданий до их постепенной замены вновь построенными, очередность сноса, зависевшую от технического состояния старых больничных зданий и необходимости не нарушать нормальной работы больницы.

Различные противоречия возникали и при проектировании отдельных зданий. Они состояли в столкновении функциональных требований программы с практическими возможностями решения генерального плана и влияли на определение размеров, конфигурацию и ориентацию зданий.

Кроме того, были противоречия, которые вызывались общими условиями того времени: с одной стороны, хозяйственные трудности, низкий уровень строительной техники, недостаток строительных и отделочных материалов; с другой — повышенные требования современной медицины к организации лечебных процессов и нормам проектирования, к качеству отделки помещений и их оборудованию.

Не следует забывать и о том постоянном противоречии, которое вытекает из сложной природы архитектуры. Произведение архи-

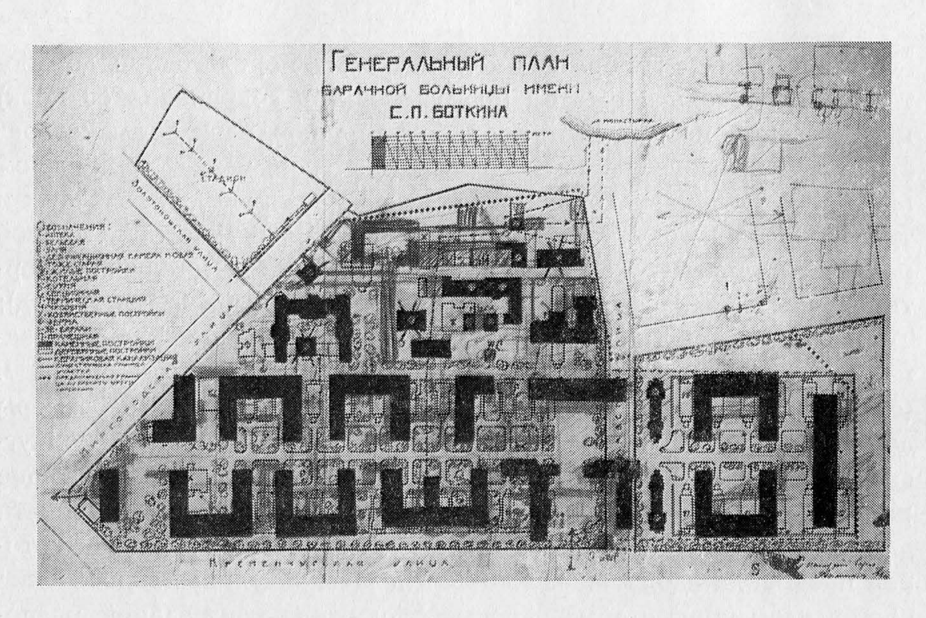
тектуры прежде всего должно отвечать требованиям максимального удобства, т. е. наиболее полного удовлетворения материальных потребностей человека, для которого здание строится; оно должно быть экономичным в строительстве и эксплуатации, его конструкции, материалы и способ производства работ не должны противоречить современному уровню развития техники. Вместе с тем необходимо, чтобы здание удовлетворяло эстетическим требованиям, т. е. было красивым и выразительным и его художественный образ отражал его внутреннее содержание и был современным.

Приведение в гармоническое единство всех сторон этого противоречия — одна из труднейших задач, стоящих перед архитектором, требующая от него глубокого понимания реальной действительности, большого профессионального мастерства, совершенного владения всем комплексом необходимых ему знаний. Архитектор должен всегда помнить, что достижение этого единства является в конечном счете его главной задачей. Успешное решение ее зависит прежде всего от него самого.

Удачному решению этой задачи в процессе композиции генерального плана больницы имени С. П. Боткина в известной мере помогла предварительная работа, проделанная нами при разработке конкурсного проекта, в том числе двух вариантов генерального плана, на которых я вкратце остановлюсь.

Основными зданиями больничного комплекса были лечебные павильоны, в большинстве своем одинаковой вместимости (50 коек, независимо от их назначения), примерно одинаковые по своим размерам и конфигурации. Поэтому именно они являлись исходным элементом при решении генерального плана.

Для первого варианта генплана при разработке конкурсного проекта нами был предложен лечебный павильон П-образной формы в плане, который вписывался в прямоугольник размерами примерно 60×50 *м*. Благодаря этому павильоны можно было располагать длинной стороной параллельно Кременчугской улице, а палаты в боковых перпендикулярных крыльях ориентировать на юго-восток и северо-запад. При этом сохранялись три основные внутрибольничные дороги, параллельные Кременчугской улице, а следовательно, и значительная часть подземных инженерных ком-



Эскиз генерального плана больницы. Конкурсный проект

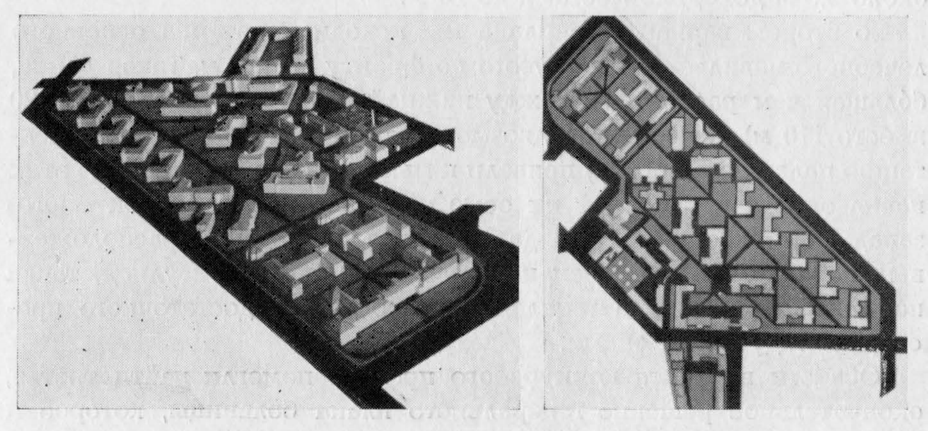
муникаций. Но зато создавались довольно глубокие внутренние дворы (35×30 *м*), открытые только в одну сторону, а расстояние между окнами палат двух соседних павильонов при их высоте около 9,5 *м* доходило местами до 20 *м*.

Во втором варианте генплана мы исходили из типа основного лечебного павильона, вытянутого по фронту до 120 *м*. Такая длина, бóльшая чем расстояние между нижней и верхней дорогами (120 вместо 110 *м*) и, кроме того, возможность получить лучшую ориентацию палат (юго-восток) привели к мысли о косой постановке этих павильонов с продольной их осью по линии северо-восток — юго-запад. Но при сохранении ряда существующих зданий, расположенных параллельно и перпендикулярно Кременчугской улице, такая постановка усложняла генплан и не создавала достаточного простора между павильонами.

Оба эти варианта конкурсного проекта помогли найти третье, окончательное решение генерального плана больницы, которое и было принято к осуществлению. Для основных лечебных павильо-

нов была принята П-образная конфигурация, но, благодаря, доработанной и несколько сжатой программе (при сохранении 50 коек) и тщательной, кропотливой проработке планов, павильоны удалось вписать в прямоугольники меньших размеров, чем в конкурсном проекте. Шесть павильонов летучих инфекций (три для взрослых и три для детей) получили размеры около 45×25 *м* (с ориентацией палат в пяти павильонах на юго-восток и одного на юго-запад), сортировочный павильон — 60×20 *м* (с ориентацией на юго-запад); Т-образный хирургический — 55×40 *м* (с ориентацией на юго-запад); два изоляционных, также Т-образных павильона — 50×30 *м* (с ориентацией палат на северо-запад и юго-восток). Эти размеры дали возможность расположить павильоны под углом к Кременчугской улице и почти полностью сохранить все три существовавшие ранее главные внутренние дороги. Такая постановка была принята для всех новых зданий первого отделения больницы, граница которой проходила вдоль закрытой Переяславской улицы. Исключение составляла группа старых и новых обслуживающих зданий, расположенных на участке хозяйственного двора.

Такое уравновешенное решение генерального плана, соответствовавшее косому направлению Миргородской улицы, в общем удачно сочеталось с постановкой зданий второго отделения и хозяйственного двора и давало определенные функциональные преиму-



Эскизный проект больницы. Макет и генеральный план

щества, а именно: хорошую ориентацию палат, почти полное сохранение наиболее ценной части подземного хозяйства, увеличение расстояний между павильонами до 60, 65 и даже 80 *м*, создание довольно больших открытых и свободных зеленых пространств, куда выходили окна павильонов, и, наконец, полное разделение «чистого» и «грязного» движения по территории больницы. Кроме того, легче решались вопросы организации строительства — очередности сноса старых павильонов и строительства новых, а также появилась возможность четкой группировки всех больничных зданий по их назначению.

В соответствии с программой группа зданий: административное с приемным покоем и павильоном для дезинфекции транспорта, учебный корпус с аудиторией и студенческими лабораториями — получила свой изолированный двор со свободным доступом с улицы для поступающих больных, их родственников, приходящих за справками, посетителей администрации и больничной конторы, медицинского персонала, не находящегося на дежурстве, и студентов, посещающих теоретические и лабораторные занятия. Двор этот отделен от больничных корпусов оградой с охраняемым входом (проходной будкой), который исключал возможность свободного доступа на основную территорию больницы.

Так же самостоятельно и изолированно решена группа хозяйственно-обслуживающих зданий, включая центральную кухню.

Невдалеке от приемного покоя размещены три сортировочных отделения — два изолятора для летучих инфекций (50 боксированных коек и два нормальных отделения по 25 коек) и отделение нелетучих инфекций (50 коек). На территории первого отделения расположены также три павильона летучих инфекций для взрослых (150 коек) и три детских павильона для больных дифтеритом, скарлатиной и корью (150 коек). В центре всего участка группируются здания клинических лабораторий с аптекой и павильоны рентгена и свето-электролечения, которые фланкируют и закрывают от лечебных павильонов третье здание — прозекторскую с моргом. Здесь же, в центре, помещен хирургический павильон с двумя отделениями (50 коек), обслуживающий всю больницу. На территории так называемого второго отделения, включающего и

два ранее существовавших одноэтажных каменных павильона, размещены три новых укрупненных павильона для нелетучих инфекций (два по 100 и один на 200 коек).

В целом создалась четкая и логичная композиция генерального плана больницы, который можно считать одним из первых в советской архитектуре примеров отказа от традиционных, канонических приемов планировки большого и сложного комплекса, типичных для архитектуры классицизма. Генеральный план Боткинской больницы — пример свободного решения, не подчиненного графическим композиционным осям, а вытекающего из технологических требований больничного комплекса и реальных условий участка и его застройки. В то же время этому решению нельзя отказать в композиционной ясности, уравновешенности и чистоте, т. е. не только в функциональной, но и в формально-композиционной закономерности структуры генерального плана.

Конечно, по поводу этой композиции могут возникнуть некоторые вопросы. Например, почему павильон сортировочного отделения нелетучих инфекций оторван от своей группы? Казалось бы, логичнее было поставить его на место первого изоляционного павильона летучих инфекций, рядом с хирургическим павильоном.

В принятом нами решении как раз отразилось одно из возникших в процессе работы и не до конца разрешенных противоречий. Оно состояло в следующем. Для нормальной работы больницы жизненной необходимостью было строительство в первую очередь хотя бы одного изоляционного корпуса для летучих инфекций. Однако другого свободного участка, кроме того, на котором его поставили, не было. Снос же минимум двух старых деревянных бараков сократил бы на два года количество действующих больничных коек на 50, а это в условиях того времени было недопустимо.

Такой вопрос, конечно, не мог быть решен одним архитектором. Но и все мои многочисленные попытки найти вместе с Г. А. Иващенцевым лучший выход из положения также не дали положительных результатов. Я останавливаюсь на этом эпизоде, чтобы показать сложность, а иногда и невозможность полноценного решения какой-то части проекта, которая вызывается, казалось бы, второстепенными для всей задачи требованиями сегодняшнего дня.

Здесь мне хотелось бы вновь подчеркнуть, что хорошо налаженная совместная работа архитектора с соответствующими специалистами, как правило, приводит к прекрасным результатам.

В этом первом в моей практике столь специфическом и сложном случае мне очень повезло в том отношении, что работать довелось именно с Г. А. Ивашенцевым. Его глубокое знание медицины, большой практический опыт, высокая общая культура, умение мыслить диалектически, наконец, личное обаяние во многом облегчили задачу.

В дальнейшем мне неоднократно приходилось при проектировании и строительстве самых разнообразных лечебно-профилактических зданий и учреждений работать в тесном контакте с врачами, среди которых хочется назвать таких крупных деятелей медицины, как профессоры Г. Ф. Ланг, Ю. Ю. Джанелидзе, М. Г. Данилевич, К. К. Скробанский и другие.

В дальнейшем в нашу коллективную работу по мере ее развития включились другие специалисты, главным образом инженеры-конструкторы и сантехники, а также производитель работ инженер В. В. Ивков, участие которого в решении ряда вопросов не только строительства, но и проектирования было также очень полезно.

Первыми объектами строительства явились два здания — прозекторской и лаборатории с аптекой.

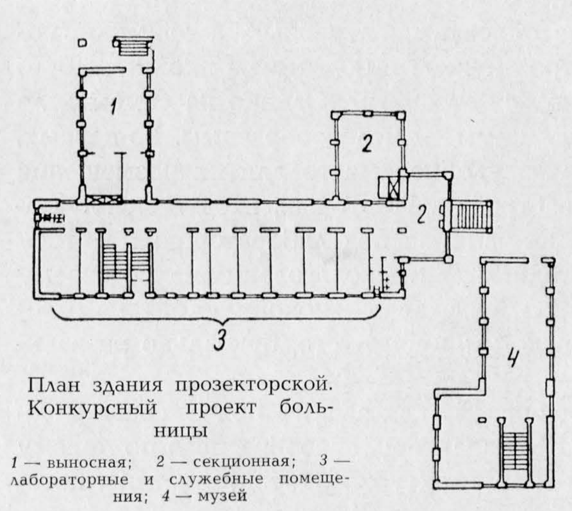
Строительство в первую очередь не лечебных, а обслуживающих зданий в условиях острой нужды в больничных койках могло бы на первый взгляд показаться странным. Однако на самом деле такое решение было продуманным и целесообразным. Во-первых, установленное нами наиболее удобное место для их размещения было свободно от старой застройки. Во-вторых, ввод в эксплуатацию этих зданий освобождал занятые под лабораторию и аптеку лечебные бараки, еще пригодные для использования их по своему прямому назначению. Старое же здание «покойницкой» не отвечало назначению прозекторской и, кроме того, буквально разваливалось.

Начну с анализа прозекторской, как здания более специфического по своему назначению и характеру, своеобразного по приему композиции, конструкциям и архитектурной характеристике, кото-

рая в известной мере предопределила внешний облик всей больницы.

Как уже говорилось, местоположение здания прозекторской должно было быть достаточно центральным по отношению к лечебным павильонам и в то же время изолированным и скрытым от глаз больных. Смысл этих условий ясен сам по себе. Но было еще одно важное условие. Дело в том, что доступ посторонних на территорию любой больницы, а особенно инфекционной, строго ограничивается. Посетители здесь допускаются к больным только в исключительных случаях, по специальному разрешению, и без права входа в павильон. Самое большее, они могут видеть больного через окно. Выдача справок, передачи больным и т. п. происходит через контору больницы, находящуюся в административном здании, доступ в которое свободен. Что касается умерших, то они по внутрибольничной дороге, изолированной от «чистого» движения, доставляются в здание прозекторской, где подвергаются вскрытию, санитарной обработке и пр. Доступ к ним близких и вынос для захоронения возможен только через наружный вход. В соответствии с этим здание прозекторской должно располагаться на границе больничной территории. Группировка, расположение и связь помещений прозекторской отвечают происходящим в ней процессам.

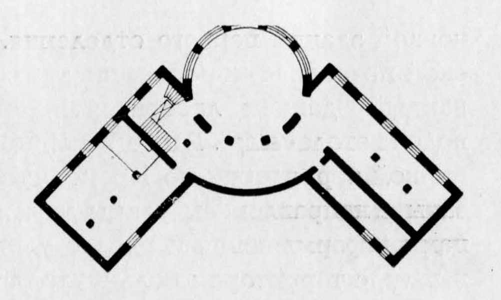
В подвале размещена в основном группа хранения трупов; в первом этаже — помещения, связанные с выносом покойников, во втором этаже — помещения для вскрытия трупов. Входы в здание для персонала и студентов, родственников и близких, для доставки трупов из павильонов устроены раздельно и изолированы друг

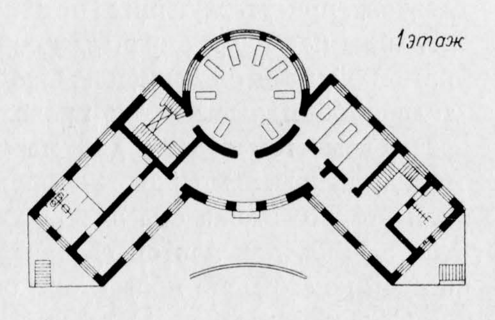


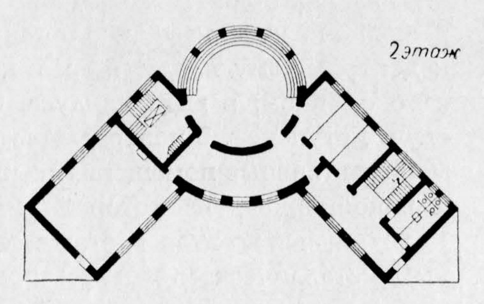
План здания прозекторской. Конкурсный проект больницы

1 — выносная; *2* — секционная; *3* — лабораторные и служебные помещения; *4* — музей

от друга. Для передвижения трупов в прозекторской по вертикали из группы в группу имеется лифт. Некоторое нарушение прямой поточности процесса (подвал — второй этаж — подвал — первый этаж, иными словами хранение — вскрытие — хранение и обработка — вынос) при принятой группировке и устройстве одного лифта было сознательно допущено нами во избежание увеличения объема и стоимости здания, а также для возможно большего уменьшения площади застройки (это еще один пример противоречий, возникающих в процессе композиции).







Поэтажные планы к техническому проекту здания прозекторской

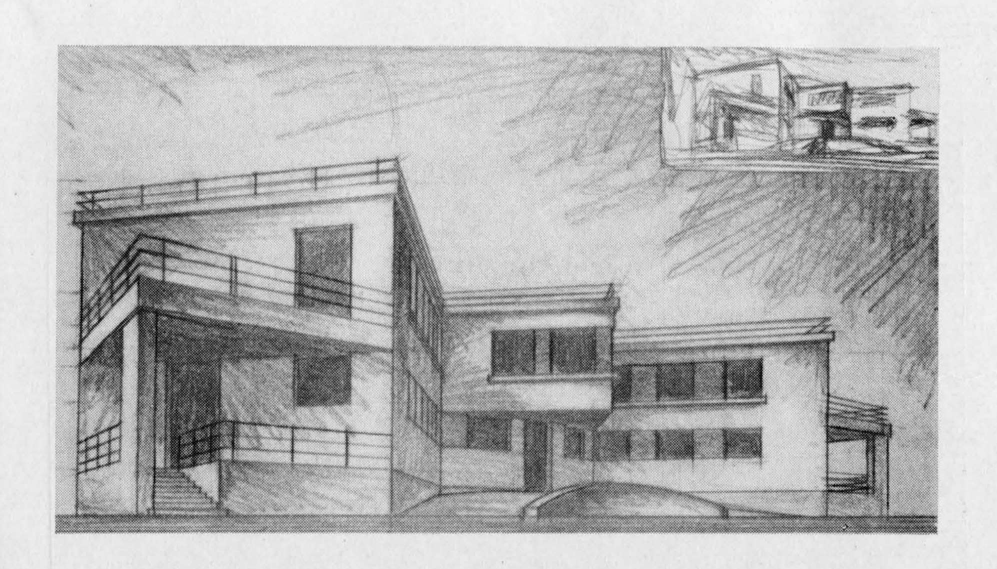
Если в конкурсном проекте здание прозекторской было в основном одноэтажным (во втором этаже размещался только музей препаратов), имело площадь застройки 650 *кв. м* и недостаточно компактное пятно плана, то в окончательном проекте, оно хотя и стало двухэтажным, площадь застройки при увеличении полезной площади на 20—25% уменьшилась до 590 *кв. м* (почти на 10%), причем пятно плана стало значительно компактнее. Это обстоятельство было существенным, если учитывать общий характер участка больницы.

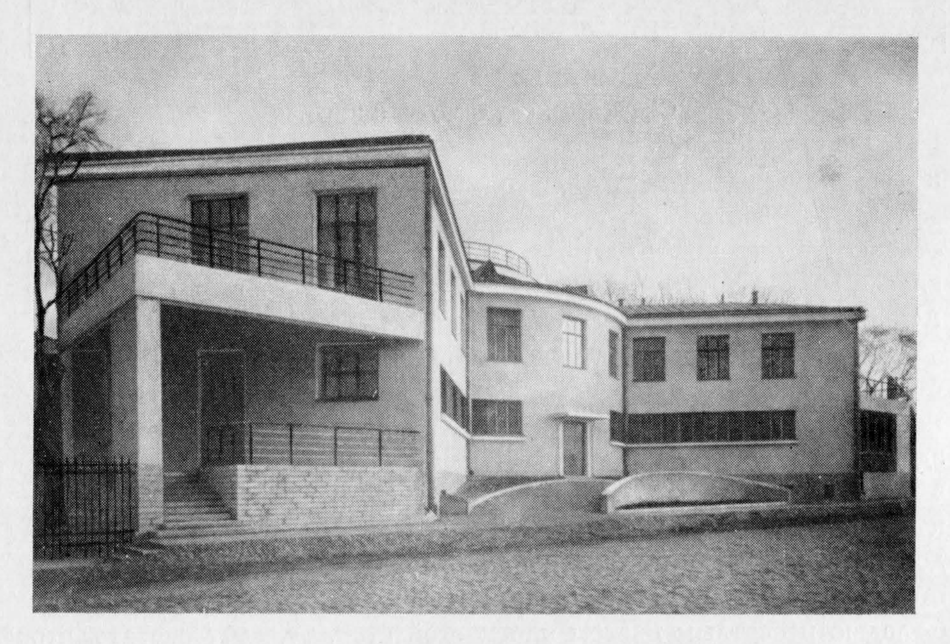
Несколько необычная форма плана прозекторской вызвана местом постановки здания, характером планировки и косой расста-

новкой зданий первого отделения. Такая конфигурация прозекторской позволила хорошо вписать ее в треугольный участок, образованный зданием лаборатории, аптеки и павильоном рентгена и водо-светолечения. Расположенные под углом в 45° к границе больничной территории по Кременчугской улице боковые крылья увязаны с направлением улицы двумя треугольными террасами-крыльцами, оформляющими вход с улицы для родственников и близких и вход с территории больницы для персонала прозекторской и студентов, присутствующих при вскрытии. Эти крытые террасы и балконы над ними оправдали себя не только с архитектурно-декоративной, но и с функциональной стороны. Они служили дополнительной ожидальней для провожающих на похоронах (левая терраса) и местом отдыха для персонала и студентов в перерывах между вскрытиями (правая терраса и балкон). Только правый балкон второго этажа оказался действительно декоративным элементом здания, так как он сделан ради сохранения симметричности осевой композиции прозекторской.

Своеобразный план здания и его объемно-пространственное решение позволили удачно организовать подъезд со стороны улицы к центральному входу (через который происходит вынос гроба с покойником) в виде пандуса, без устройства неудобных в этом случае ступеней. В центральной, круглой в плане части здания размещены главные помещения: секционная, где производят вскрытия, и покойницкая, из которой умерших выносят для захоронения. Находящаяся во втором этаже секционная с небольшим передвижным металлическим амфитеатром для студентов и двумя вращающимися столами для вскрытий в целях лучшего естественного освещения (при ориентации на северную сторону горизонта) и получения большего объема воздуха сделана высотой около 8 *м*.

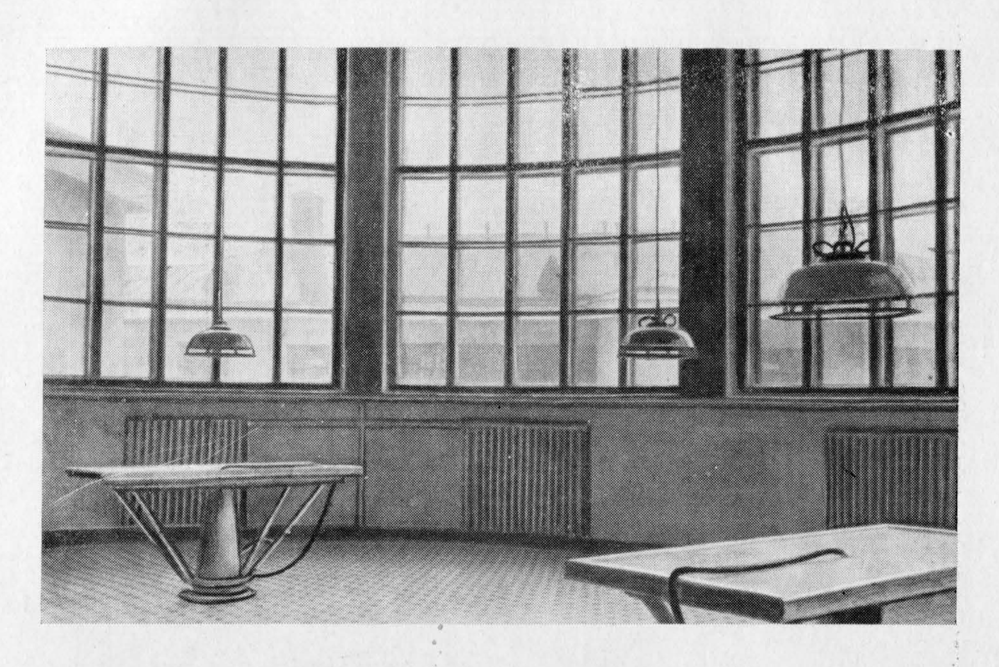
Просто и выразительно решенная повышенная центральная часть здания с большим остеклением, пояса которого увеличиваются по высоте от окон цокольного этажа к окнам второго этажа, с тонкими междуоконными столбиками, завершается подчеркивающим его цилиндрическую форму простым карнизом в виде сильной полочки и легкой простой металлической решеткой. С боков к центральному объему примыкают прямоугольные крылья, фасады





Перспективный набросок, перспектива и фотография выстроенного здания прозекторской

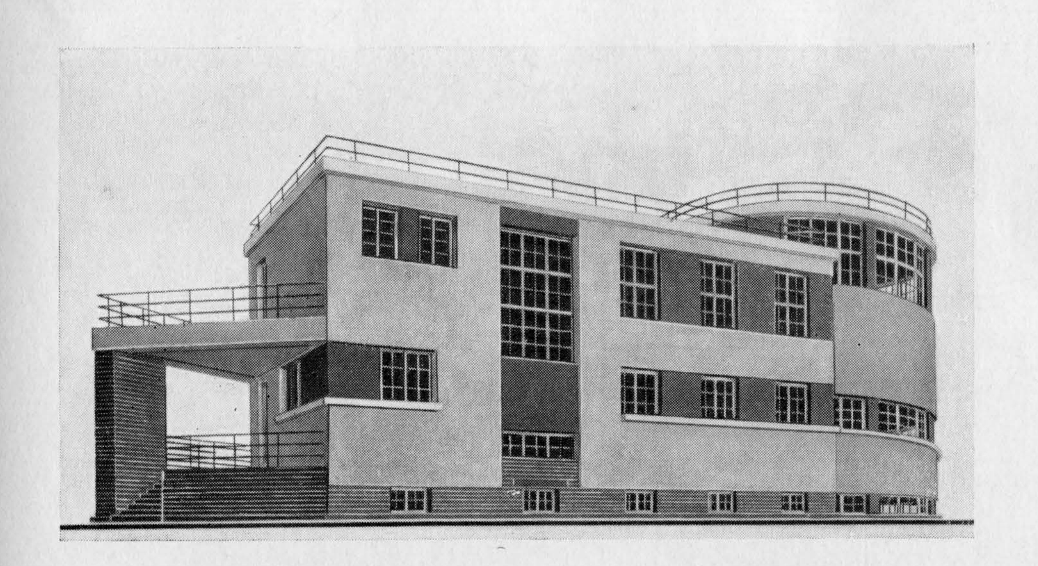
 Заказ 1661



Секционная; вид снаружи и изнутри

которых, обращенные на территорию больницы, при общей их симметрии разработаны несколько отлично один от другого, соответственно внутренней планировке здания. Такая их композиция внесла известную мягкость и живописность в строгую, симметричную объемную структуру здания.

Обработка фасадов отличается типичной для того времени простотой и лаконичностью, особенно хорошо выражающими внутреннее содержание лечебных зданий. Найденный для первых двух зданий больницы характер их внешнего облика был повторен и в последующих. Вся декоративная обработка фасадов сводилась к частичному выделению междуоконных простенков легким запа́дом по отношению к поверхности стен, крупнозернистой фактурой и более темным цветом окраски, которые хорошо контрастировали с гладью и светлым цветом плоскостей стен. Следует сказать, что такая обработка междуоконных столбов, временами при соответствующем освещении как бы сливающая их с окнами, появилась



Перспектива прозекторской (выполнена арх. Я. О. Рубанчиком)
и фотография выстроенного здания со стороны больничной территории

отнюдь не из стремления создать иллюзию сплошного пояса остекления, а была вызвана желанием подчеркнуть горизонтальную протяженность, как бы распластанность зданий. Этому впечатлению способствовали широко примененные легкие подоконные горизонтальные тяги, то разорванные между окнами, то поясами охватывающие стену.

При сравнении эскизов фасадов прозекторской и перспективы к техническому проекту с натурными фотографиями можно заметить, что в отличие от проекта в натуре высота окон центрального цилиндрического объема увеличена, что было вызвано желанием медицинской части нашего творческого коллектива усилить естественное освещение секционной.

Некоторые изменения внесены в отделку фасадов. Они заключались в отказе от продолжения затемненного пояса междуоконных столбов второго этажа на боковых крыльях здания непосредственно до цилиндрического объема, что потребовало небольших дополнительных затрат на переделку в этих местах уже законченной штукатурки, но зато значительно улучшило вид здания. Этот пример говорит о том, что архитектору, особенно при разработке новой для него темы, бывает трудно предусмотреть на бумаге до конца все детали, и даже в натуре иногда возникает необходимость некоторой корректировки проекта в его деталях.

Само собой разумеется, злоупотреблять этим архитектор не должен, допуская исправления только в случаях действительной необходимости, когда вызванные ими небольшие дополнительные расходы себя оправдывают, существенно улучшая проектные решения, и не задерживают производства работ.

Участие архитектора в осуществлении проекта должно быть таким, чтобы он вместе с производителем работ был ответственным за стоимость построенного здания. Правильно организовать авторский надзор, в конце концов, не такое уж сложное дело, а качество строительства от этого только выиграет.

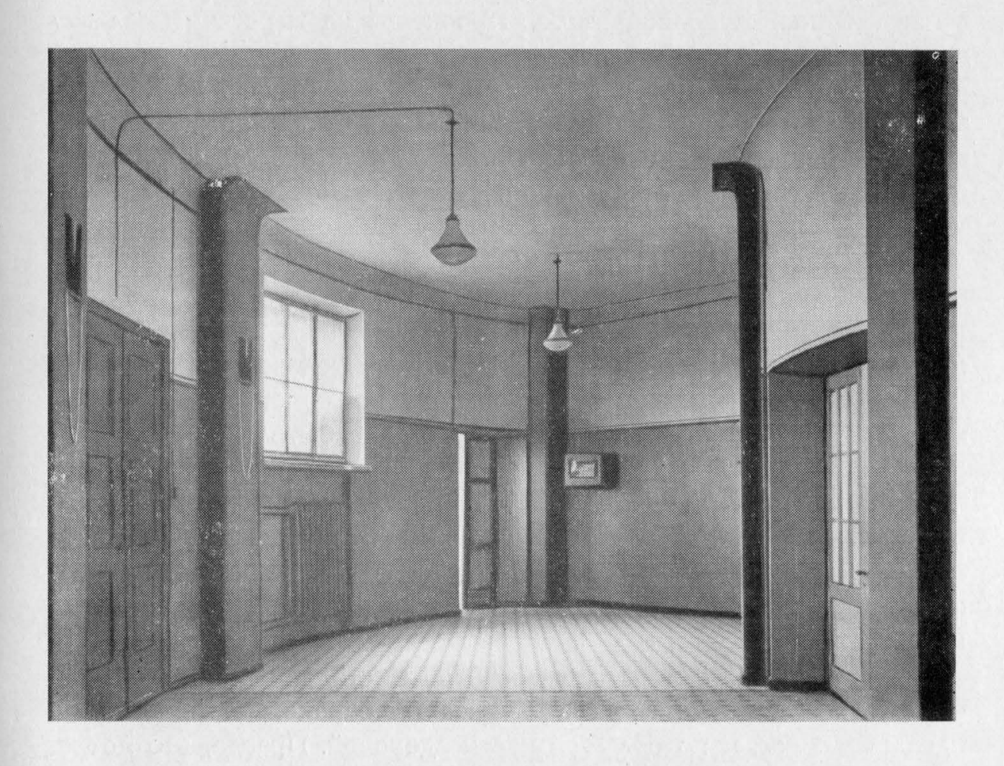
Со стороны улицы здание прозекторской симметрично, за исключением торцовых фасадов боковых крыльев, которые несколько отличаются друг от друга.

В эскизном проекте была сделана попытка решить центральную

часть фасада острее путем устройства во втором этаже нависающего прямоугольного выступа, который усиливал игру прямых углов в общем объеме здания. Но это создавало какую-то композиционную нарочитость, увеличивало площадь и усложняло форму аванзала (кулуара) перед секционной, и при дальнейшей разработке проекта я от этой мысли отказался. Действительно, в натуре здание без выступа выглядит спокойнее и строже.

Хочется обратить внимание на иллюстрации к этому примеру. Сделанный на глаз эскизный набросок очень точно отвечает построенной перспективе, и оба они совпадают с фотографией уже выстроенного здания.

Конструкции всех больничных зданий: бутовая кладка для фундаментов, цоколь из тесаного путиловского камня, кирпичные



Вид помещения предвыносной (вестибюля)

стены, железобетонные междуэтажные перекрытия по металлическим балкам, деревянные стропила, железные кровли, мокрая штукатурка внутри и снаружи, лестницы на железных косоурах со ступенями из путиловской плиты — соответствовали условиям и возможностям строительного производства того времени.

Более сложные железобетонные конструкции применялись только в исключительных случаях, так как стоимость их тогда была высокой, а изготовление трудоемким; кроме того, не хватало цемента и металла. Так, например, в прозекторской железобетон был применен дополнительно только для центральной части здания. Ее монолитная конструкция состоит из десяти колонн, связанных в одно целое с тремя перекрытиями из десяти ребер, сходящихся к центру; диаметр окружности равен 12 *м*; верхнее перекрытие — вспарушенное, куполообразное. Проектировал и рассчитывал эту конструкцию молодой талантливый инженер Гильман, который работал с большим интересом и внимательно относился ко всем моим пожеланиям по конструктивной части. Сегодня эта конструкция может показаться несколько тяжелой и устарелой, но тогда она была интересной и прогрессивной.

Говоря о строительстве здания прозекторской, я хочу коснуться изготовления столярных изделий — вопроса, относящегося ко всем зданиям больницы, чтобы показать, в какие детали архитектору приходится нередко вникать при проектировании и строительстве и что для него нет и не может быть незначительных и неинтересных вопросов. Все, что имеет отношение к зданию, его оборудованию, строительству и эксплуатации, должно быть в компетенции архитектора и не может решаться без его участия.

В данном случае дело заключалось в том, что снабжающие организации в то время не имели возможности обеспечивать стройки сухой, выдержанной, высокого качества древесиной, которая только и могла гарантировать необходимое для больничных зданий качество столярных изделий.

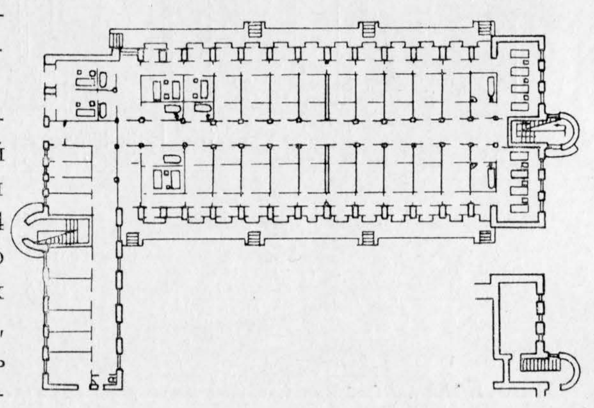
Поэтому я предложил использовать для столярных изделий древесину, полученную от разборки старых бараков, которая была идеально сухой и по большей части здоровой. Правда, это потребовало дополнительных усилий и внимания при разборке бараков,

но зато больница получила столярные изделия действительно высокого качества. Мы разработали для больницы имени С. П. Боткина ограниченное количество типов столярных изделий, которые применялись в дальнейшем и на других объектах больничного строительства в Ленинграде.

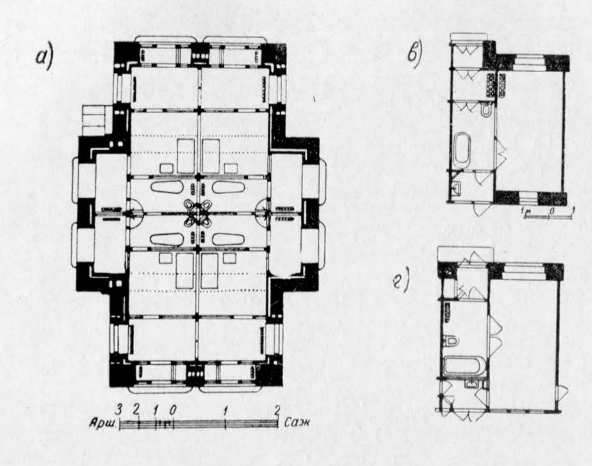
* * *

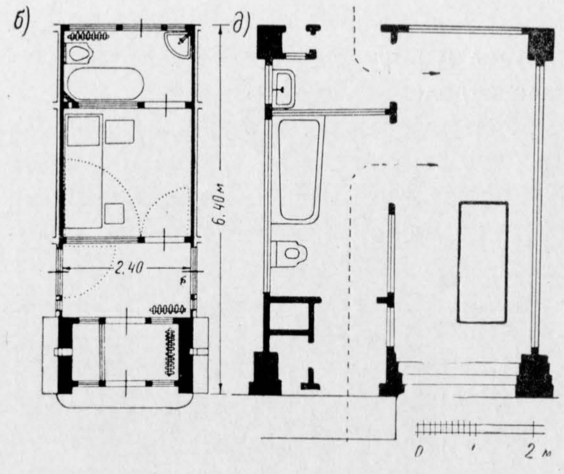
Одним из следующих объектов строительства больницы был изоляционный павильон (изолятор). По программе — это двухэтажное здание, в первом этаже которого находилось специальное изоляционное отделение на 25 коек, состоящее из 13 однокоечных боксов-изоляторов, двух по 2 койки и двух по 4 койки. Каждый бокс-изолятор должен был иметь самостоятельный наружный вход со специальным шлюзом-тамбуром для больных (прием и выписка), свой отдельный санитарный узел и внутренний вход из центрального коридора (для персонала отделения), также через шлюз-тамбур с умывальником. Таким образом, больной дальше самого бокса не попадал, что позволяло в одном и том же отделении помещать больных с еще не выясненным диагнозом изолированно от других больных. Кроме того, это своего рода сортировочное отделение служило для лечения единичных больных с более редкими инфекционными заболеваниями.

Выявившиеся в процессе уточнения конкурсной программы возражения против укрупнения до 34 коек такого сложного по обслуживанию больных специфического отделения, а также желательность увеличить число боксированных коек до 50 заставили отказаться от объеди-



План изоляционного павильона. Конкурсный проект больницы





Типы изоляторов-боксов (изоляционных палат):

а, б — инж. Мельцера; в — Железнодорожной больницы в Ленинграде; г — детской больницы имени Филатова в Москве; g — эскизного проекта больницы имени С. П. Боткина

нения в одном здании изоляционного отделения с лабораторией и аптекой (как это намечалось конкурсной программой) и организовать два изоляционных отделения по 25 коек каждое. Так как изоляционное отделение, имея большое количество наружных входов, должно было располагаться в первом этаже, то в целях экономии больничной территории надо было во втором этаже здания разместить нормальное отделение для летучих инфекций с другой планировкой, полностью изолированное от первого этажа.

Сравнение планировки первого этажа в конкурсном и окончательном проектах с достаточной наглядностью подтверждает правильность принятого решения.

Основой изоляционного отделения является однокоечная палата-бокс и несколько отличающиеся от нее по площадям и планировке двух- и четырехкоечные палаты-боксы. Этот важнейший элемент отделения требовал к себе особого внимания.

Устройство изоляционных палат-боксов — необходимое и действенное средство борьбы с так называемыми внутрибольничными инфекциями — требует большей площади на одного больного, полного санитарно-технического оборудования каждого бокса, а также увеличения штата обслуживающего персонала. Поэтому выдвинутая в 1908 г. инженером Э. Мельцером идея устройства изоляторов-боксов, несмотря на поддержку со стороны врачей-инфекционистов, нашла широкое применение не сразу, и «изоляторы Мельцера» осуществлялись вначале только в порядке эксперимента.

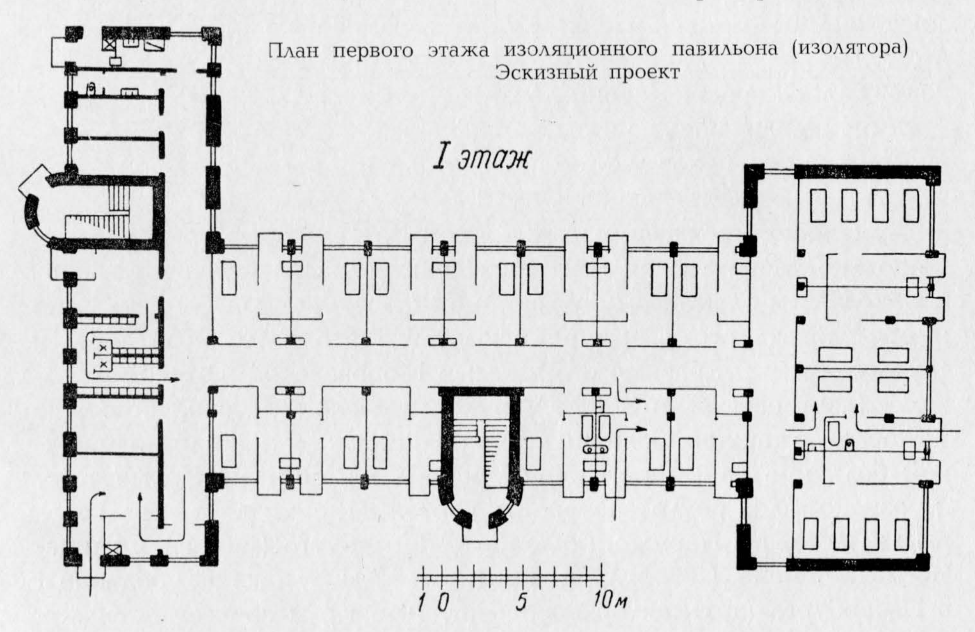
Со временем при строительстве новых инфекционных и детских больниц и при реконструкции старых начали появляться отдельные изоляционные павильоны, построенные по этому принципу. Совершенствовался и тип палаты-бокса. Жизнь подтвердила целесообразность создания таких изоляционных отделений, так как их преимущества становились все более очевидными. Увеличение же строительной и эксплуатационной стоимости одной боксированной койки оказывалось практически ничтожным, так как из общего необходимого числа, составлявшего 5—10% от общего количества коек всей больницы, раскладывалось на все их число, зато при этом уменьшалось распространение внутрибольничных инфекций и сокращались средние сроки лечения больных.

Я останавливаюсь на этом специфическом вопросе так подробно, чтобы еще раз показать, в какие детали проектирования и строительства приходится вникать архитектору.

При проектировании изоляционного отделения мне пришлось не только теоретически изучить «бокс-изолятор», ставший теперь необходимым элементом современной инфекционной больницы, но и обследовать его в натуре всюду, где это было возможно, и самому обмерить разные его типы: в Морозовской детской больнице (построенной в 1905 г.), в Филатовской детской больнице в Москве, а также в больнице имени Эрисмана и в Железнодорожной больнице на Выборгской стороне в Ленинграде. Кроме того, я познакомился по литературе и чертежам с изоляторами больницы Пастера в Париже, больницы в Эдинбурге (1903 г.), Франца-Иосифа в Вене (1906 г.), с проектом Алафузовской больницы в Петербурге (архитектор Розенберг, 1915 г.), и со всеми проект-

ными предложениями Э. Мельцера (1906—1912 г.). Однако только Мельцеровский павильон больницы Эрисмана, боксы Филатовской детской больницы и Железнодорожной больницы дали наиболее интересный и ценный материал, который в нашей работе стал исходным в поисках лучшего решения.

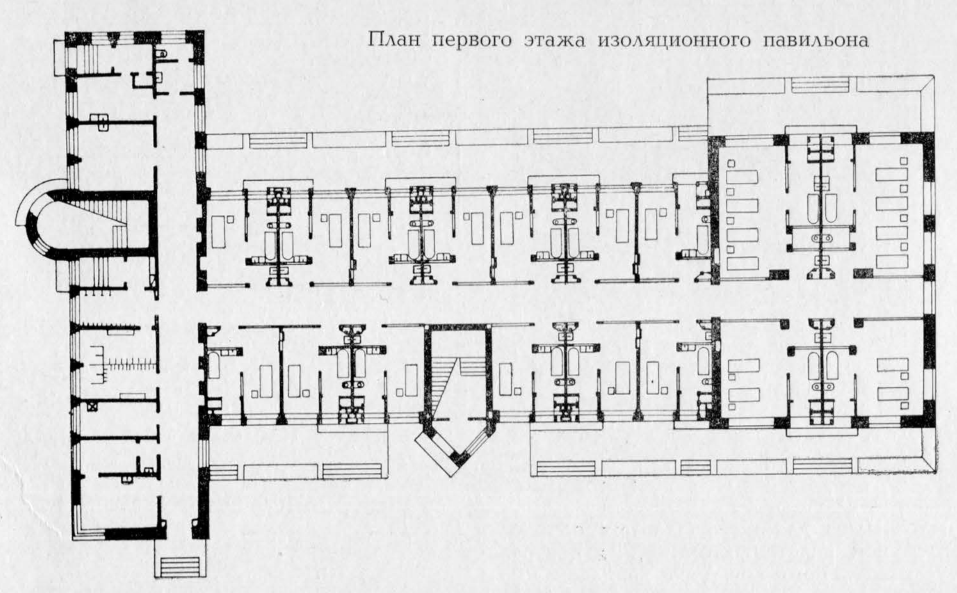
Изучив все собранные мной данные об устройстве изоляторов, я должен был в них критически разобраться и проработать ряд возможных вариантов бокса, с тем чтобы добиться наибольших удобств для больных и персонала и уложиться в наименьшую площадь. Все это требовалось увязать с рациональной структурой павильона в целом, не забывая, что над боксами во втором этаже должно разместиться отделение иного назначения, с другими площадями палат и другой планировкой. Здесь особенно нужна была тщательная увязка всех деталей, с учетом габаритов оборудования, требований к его размещению и пр. На этом примере еще раз подтвердилось, как полезна и плодотворна коллективная работа архитектора, врача, конструктора, сантехника, электрика и строителя. К сожалению, мы не имели материальных возможностей проверить намечен-

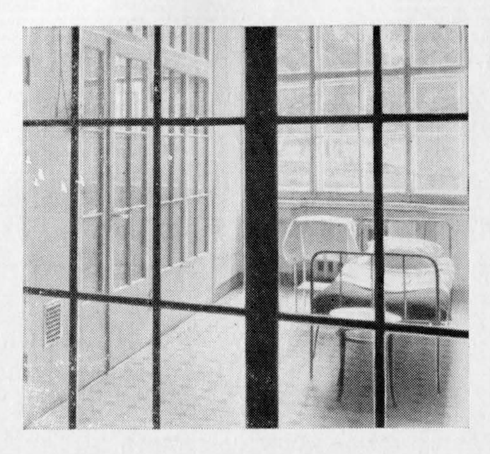


План первого этажа изоляционного павильона (изолятора)
Эскизный проект

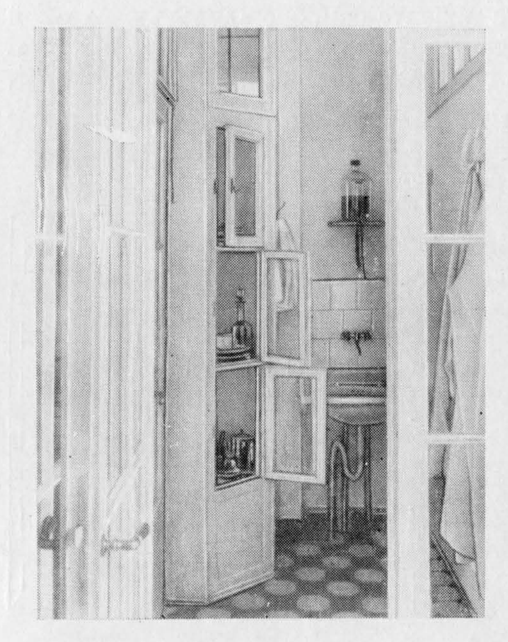
ное решение на выполненном в натуральную величину макете бокса-изолятора. Проверку габаритов всех частей (помещений) бокса нам пришлось осуществлять крайне примитивным способом. Мы создавали его габариты из различных подручных материалов, с тем чтобы убедиться, например, в том, можно ли пронести носилки с больным через дверь, тамбур, шлюз, мимо унитаза, ванны и т. д. Но даже и такой способ проверки позволил с уверенностью установить минимальные, но допустимые с функциональной точки зрения размеры бокса.

Невольно приходит на память следующий случай: в 1937 г. мне довелось с группой товарищей, работников разных областей коммунального хозяйства Москвы и Ленинграда, побывать за границей. Знакомясь в Стокгольме с больничным строительством, я попал в проектную организацию, которая разрабатывала проект новой крупной больницы. Несмотря на имевшийся в Швеции большой опыт в этой области, разработка проекта сопровождалась серьезной научно-исследовательской и экспериментальной работой. Все элементы больницы, начиная с больничной палаты с ее современным оборудованием от кровати с прикроватным столиком до деталей


План первого этажа изоляционного павильона



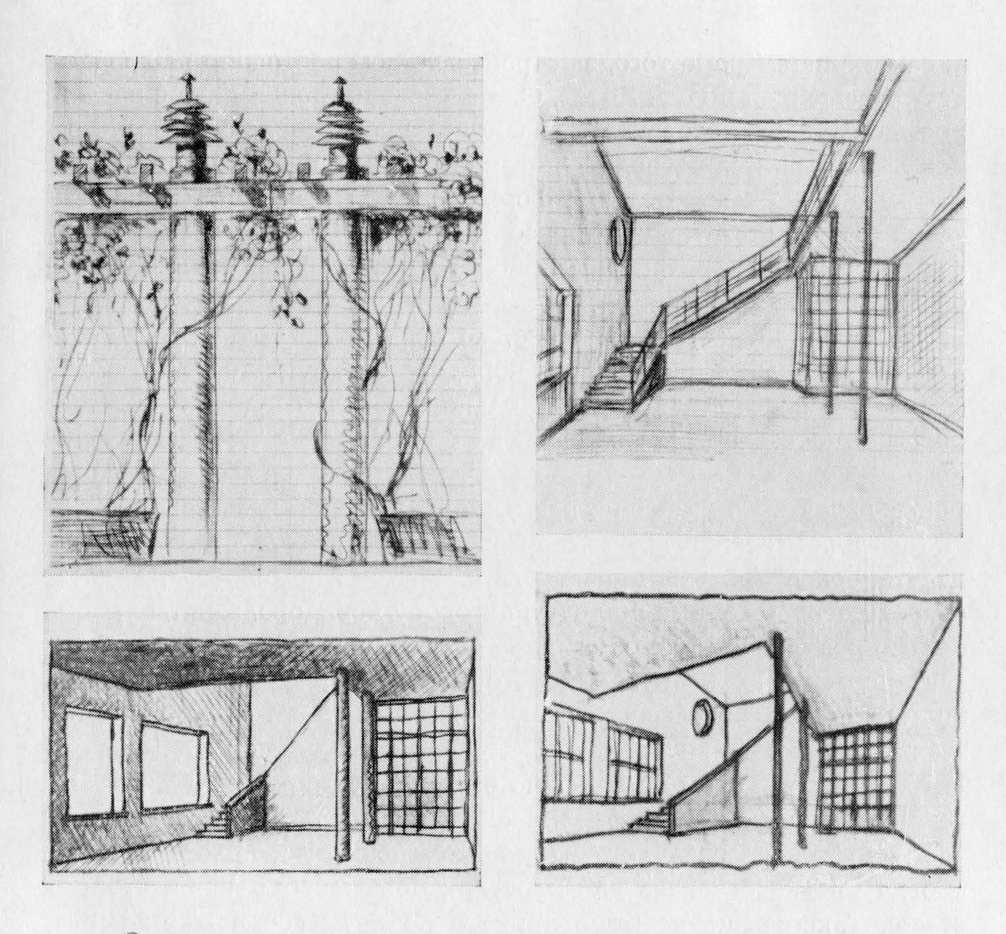
Однокоечная палата-бокс; вид из центрального коридора павильона



Шлюз для персонала при однокоечной палате-боксе; вид из центрального коридора павильона

световой сигнализации и радиофикации палаты подвергались тщательной проработке и проверке на макетах, моделях, экспериментальных образцах. Углубленная исследовательская работа до начала строительства в наших условиях планового хозяйства и массового государственного строительства больниц позволяет обеспечить наиболее совершенную технологию лечебного процесса и идеальные удобства и комфорт для больных. Наши специальные научно-исследовательские учреждения должны возможно шире проводить подобные эксперименты, результаты которых дают архитекторам-практикам проверенные материалы, необходимые для работы, в особенности над типовыми проектами, и не только в больничном строительстве, но и в любой другой области архитектуры.

В годы проектирования больницы имени С. П. Боткина таких условий и возможностей у нас еще не было, и эту предварительную работу приходилось вести самим одновременно с разработкой проекта.



Эскизы перголы на плоской крыше павильона и комнаты дневного пребывания отделения второго этажа

Наша напряженная и кропотливая совместная работа по проектированию изоляционного павильона дала положительные результаты и оправдала себя на практике. Почти тридцатилетнее существование этого павильона и его беспрерывная работа подтвердили высокое качество планировки и целесообразность его композиции.

Хорошего качества строительных работ мы добились также коллективно. Ежедневный авторский надзор осуществляли мы с Д. Л. Кричевским, а также наши товарищи — конструкторы

и сантехники. Кроме того, за строительством постоянно наблюдали Г. А. Ивашенцев и Н. Г. Котов. Они не только ставили нас в известность о случаях, которые вызывали у них сомнения, но и во многом помогали строителям, поддерживая с ними постоянный контакт.

В плане павильон получил форму, близкую к Т-образной. Часть здания, соответствующая горизонтальной перекладине буквы Т, с односторонне застроенным коридором, занята помещениями обслуживания и персонала.

В остальной части павильона, которая отвечает вертикальной линии буквы Т, по обе стороны коридора со сплошь остекленными стенами, обеспечивающими не только его освещение, но главным образом постоянное наблюдение за больными со стороны дежурного персонала, находящегося все время в коридоре, расположены боксы-изоляторы, имеющие разную ориентацию.

Во втором этаже помещения распределены почти так же, но палаты ориентированы в основном на восток и юго-восток, а помещения, расположенные по другую сторону коридора, заняты приемным пропускником больных, поступающих по специальной лестнице. Весь южный угол второго этажа павильона занят помещением дневного пребывания больных; оно сделано высотой в два этажа и имеет внутреннюю лестницу, ведущую на балкон-антресоль с выходом на плоскую озелененную кровлю. На последней была устроена так называемая пергола, для которой мы частично использовали стояки вентиляционных каналов; плоская кровля предназначалась для прогулок больных отделения второго этажа. Такое решение было принято по двум соображениям. Во-первых, изоляционное отделение первого этажа имело «грязные» (заразные) входы вдоль обоих длинных фасадов павильона и поэтому во избежание встреч больных из отделения второго этажа с больными, поступающими в боксы или переводящимися в другие павильоны, выделять здесь участок для прогулок было нежелательно. Кроме того, железобетонная конструкция павильона, избранная нами и потому, что она обеспечивала лучшую освещенность боксов и коридора, позволяла устроить и рационально использовать плоскую кровлю. К сожалению, наши технические возможности в то время были ограниченными, а качество строи-

Изоляционный павильон с плоской крышей

тельных материалов низким, поэтому, несмотря на всю тщательность осуществления в натуре конструкции плоской кровли, со временем она стала протекать.

Примерно в 1935 г. после ряда попыток привести ее в порядок пришлось от нее отказаться, настлать деревянные стропила и покрыть крышу железом. Отсюда видно, насколько важно для архитектора учитывать реальные возможности строительства каждого конкретного объекта. Отечественная строительная практика давала в те годы много примеров применения плоских крыш, и мы поддались этой моде тем более легко, что в данном случае плоская крыша рационально использовалась и улучшала функциональный процесс.

Однако тогда это было преждевременным. Как правило, осуще-

ственные в натуре плоские крыши заменялись затем обычными скатными.

В эскизных проектах остальных лечебных павильонов мы также запроектировали плоские крыши (правда, над небольшой частью каждого здания), предполагая устроить на них небольшие прогулочные площадки и открытые помещения дневного пребывания, дополнительно к участкам больничного сада. На фотографии макета больницы они хорошо видны. Однако неудача с плоской кровлей изолятора заставила нас пересмотреть это решение и полностью отказаться от плоских крыш.

Этот случай оказался не единственным примером упрощения проекта, на которое нам пришлось в дальнейшем пойти. Так, во втором изоляционном павильоне, который был построен по тому же проекту через 2—3 года после первого, в целях удешевления и упрощения конструкции пришлось отказаться от железобетонного каркаса и монолитных перекрытий и перейти на кирпичные столбы и железобетонные плиты по металлическим балкам. Поэтому второй изолятор получился менее ажурным и легким.

В поисках архитектурного образа изоляционного павильона мы исходили из уже построенных первых зданий, применяя те же приемы обработки фасадов и примерно те же простые, лаконичные детали и профили. Нам хотелось, чтобы здание выглядело простым, легким и светлым. Мне кажется, что нам этого удалось добиться.

Разрабатывая проект изолятора, я, как это бывало и раньше, предварительно не задавался какой-либо системой пропорций и не подчинял ей композицию фасадов. Тем не менее фасады в своих размерах и членениях оказались довольно точно связанными с системой отношений простых целых чисел. Так, если принять за основной модуль M взятую по фасадам одинаковую ширину лестничных клеток (треугольный и полуциркульный их выступы), то по главному (длинному) фасаду его основные членения составляют: $2M + 3M + M + 3M + 3M$, при основной высоте здания, равной $2M$, и высоте повышенных его частей $2^3/_4M$; по боковому же фасаду: $2M + M + 4M$, при тех же высотах. Эту закономерность я обнаружил только сейчас, уже во время работы над моей книгой, при анализе композиции здания. При разработке проекта я над этим вопросом не задумывался, поэтому и получились некоторые отклонения от аналитических данных, средняя величина которых составляет около 8% от абсолютной величины модуля, что не является особенно большой погрешностью.

Этот пример как бы случайного возникновения определенной системы пропорций здания говорит о внутренней взаимосвязи и взаимодействии решаемых архитектором в проекте разных сторон

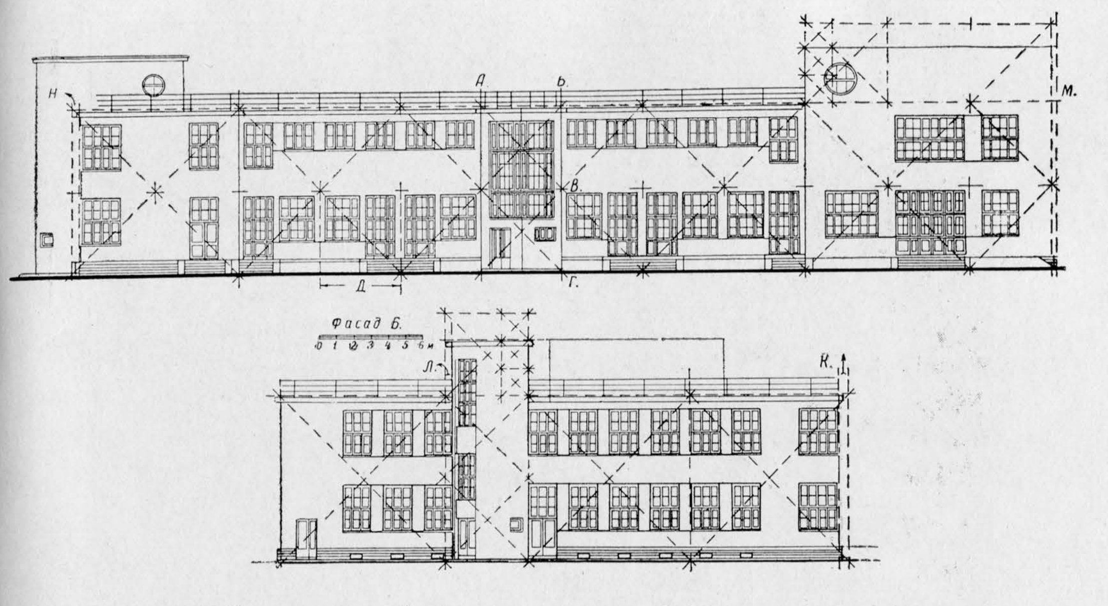


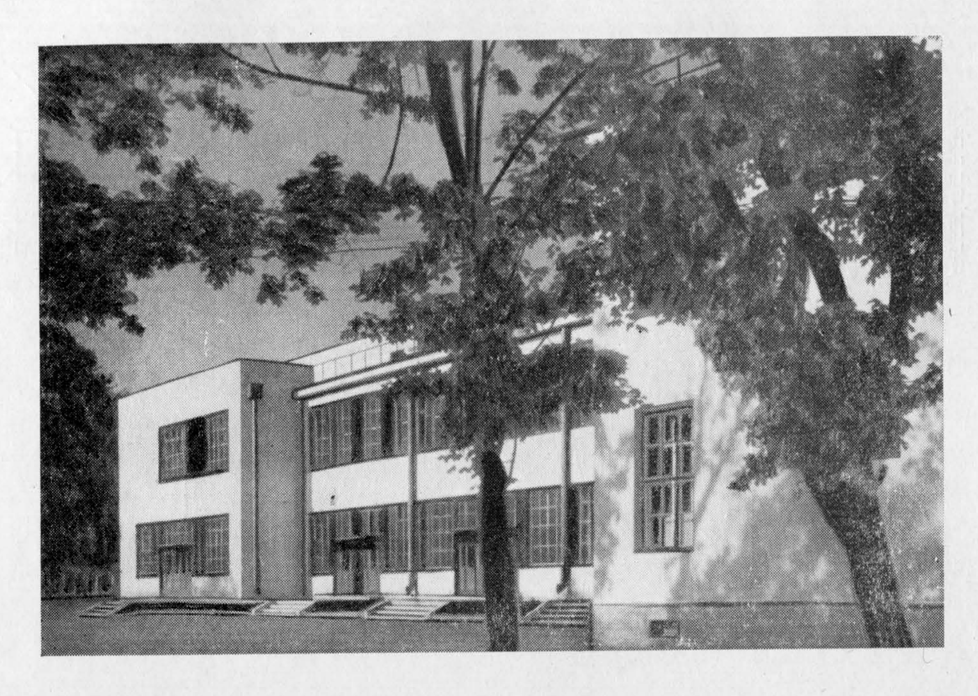
Схема пропорций двух фасадов изоляционного павильона

единой архитектурной задачи — функциональной, конструктивной, художественной и др. Удачное решение одной из них в какой-то мере помогает лучшему решению другой.

В данном случае ясная функциональная структура плана и отвечающий ей конструктивный прием с единым, общим для них модулем, в значительной степени предопределили простые четкие пропорциональные отношения в композиции фасадов. Найденная таким образом в процессе работы взаимосвязь отдельных сторон задачи позволила создать цельный художественный образ здания.

С такого рода специфическими архитектурными сооружениями, как павильон-изолятор больницы имени С. П. Боткина, мне на практике пришлось встретиться еще не раз. Прежде всего — это эскизный проект детского павильона летучих инфекций той же больницы, разработанный в 1931 г. мной, Г. А. Ивашенцевым и Д. Л. Кричевским, позже доведенный до стадии технического проекта с участием моего помощника архитектора А. Н. Виноградова. В 1938 г.

13 Заказ 1661

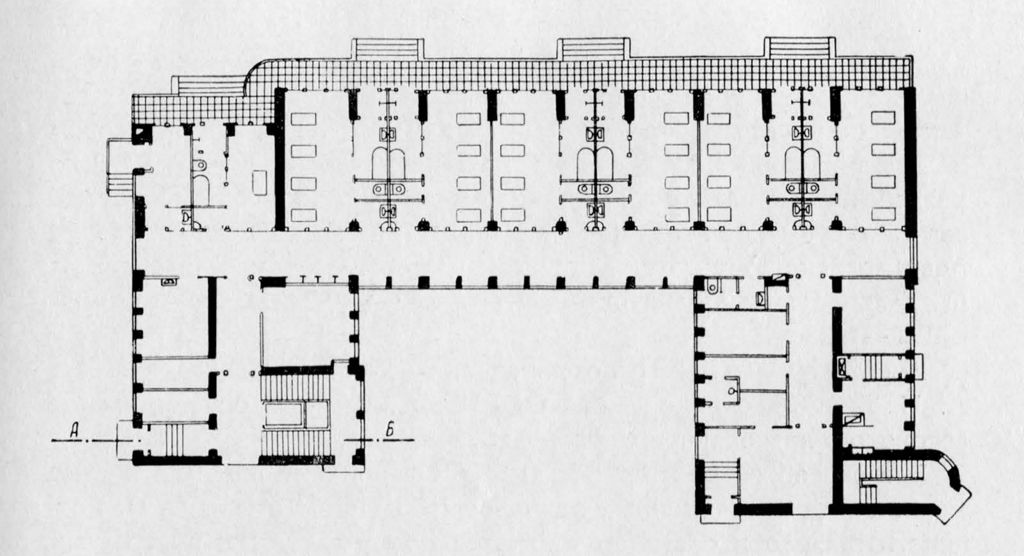


Бид изоляционного павильона с юго-востока

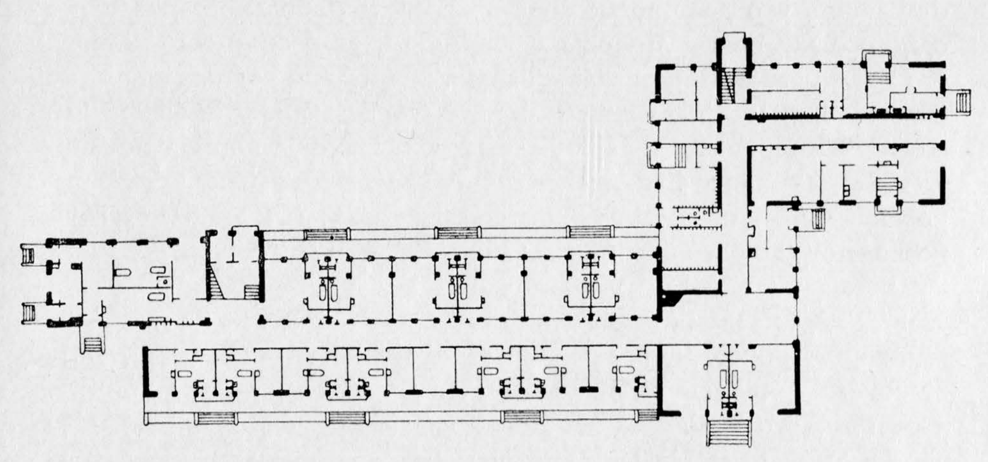
он был мной и архитектором А. Д. Кацем вновь проработан во всех деталях, но основа его была сохранена.

Этот двухэтажный павильон на два отделения по 25 коек каждое предназначался для детей, больных одной из распространенных тогда детских инфекций — дифтеритом, скарлатиной или корью. Первый его этаж состоял из однокоечного бокса и шести четырехкоечных палат-боксов. В верхнем этаже размещалось нормальное отделение на 25 коек для выздоравливающих, т. е. для больных с уточненным диагнозом, прошедших срок возможного заболевания второй инфекцией. Тип палат-боксов здесь был принят тот же, что и в построенном нами изоляционном павильоне. К сожалению, в то время до строительства этих павильонов дело не дошло.

В 1931 г. мы с одним из моих молодых помощников — архитектором С. К. Гусевым разработали проект инфекционного павильона



План первого этажа детского павильона летучих инфекций больницы имени С. П. Боткина. Эскизный проект



План первого этажа детского «сомнительного павильона» Института охраны материнства и младенчества

для детской больницы Василеостровского района Ленинграда, предусмотрев в нем аналогичные боксы-изоляторы, несколько отличавшиеся только в своих деталях. Мы работали в самом тесном контакте с крупным советским врачом-педиатром, профессором М. Г. Данилевичем. Но и это здание также не было построено. Зато разработанный нами с М. Г. Данилевичем в том же году проект так называемого «сомнительного павильона» инфекционного отделения Ленинградского института охраны материнства и младенчества (в дальнейшем Педиатрического института) был осуществлен в 1932—1933 гг.

Вместе со мной в работе над проектом участвовал сначала А. Н. Виноградов, но заканчивал его, включая осуществление авторского надзора, архитектор А. Я. Заславский.

Это своеобразное и оригинальное больничное здание, несколько похожее на изоляционные павильоны больницы имени С. П. Боткина, отразило в своей архитектурной композиции и внутренней планировке многолетний опыт лечебной и научной работы М. Г. Данилевича. Двухэтажное здание, конфигурация которого вызвана условиями имевшегося в распоряжении института участка, состоит из трех одновременно и изолированных, и связанных между собой отделений, что дает возможность переводить больного ребенка из одного отделения в другое в зависимости от необходимой степени его изоляции. В первом этаже здания размещено отделение с самой строгой системой изоляции больного. Второй этаж занимает небольшое отделение из пяти двухкоечных полубоксов и нормальное отделение на 43 койки. Его особенностью является наличие трех изолированных друг от друга, утепленных, но открытых террас, которые позволяют держать больных детей на воздухе даже в зимнее морозное время.

М. Г. Данилевич оказал особенно большое влияние на детальную разработку боксов, главным образом однокоечных. Они отличаются от боксов больницы имени С. П. Боткина решением входной части и санитарного узла бокса, которые сделаны значительно просторнее. В результате общая площадь бокса несколько увеличилась (25,2 *кв. м*, против 23,8 *кв. м* площади бокса Боткинской больницы), но М. Г. Данилевич сумел при утверждении проекта в Ленинграде

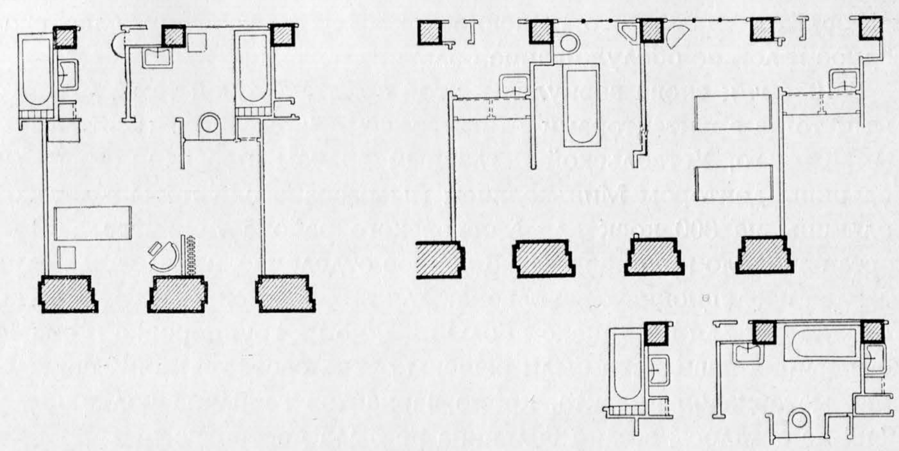
и Москве защитить это решение как обеспечивающее более свободное и легкое обслуживание больного ребенка.

В 1934 г. я снова вернулся к этой архитектурной теме. С молодыми тогда архитекторами Абрамовичем, Барышниковым, Зимичевым, Симаго, Уствольской и главным врачом проектировавшейся больницы доктором Миньковичем мы разработали проект детской больницы на 800 коек для Московского района Ленинграда. В ее состав входило крупное инфекционное отделение, в том числе один или два изоляционных павильона. Для них мы приняли тот же тип бокса, что и для Боткинской больницы, но их группировка и общая композиция павильона были решены очень своеобразно. К сожалению, материалов проекта, кроме вариантов генплана больницы, у меня не осталось, а сама больница не была построена.

В 1936 г. мне поручили разработку проекта реконструкции и расширения Первого ленинградского медицинского института. В первую очередь намечалось строительство здания Педиатрической клиники, заведующим которой был профессор Красногорский. В качестве соавтора я привлек работавшего в моей мастерской А. Я. Заславского, уже знакомого с проектированием лечебных зданий. Основные положения, задание на проектирование, подготовленные профессором Красногорским, предъявляли повышенные требования к зданию, составу его помещений и их удобству как для больных, так и для персонала. Эти установки получили санкцию Наркомздрава СССР и явились для нас обязательными. Перед нами открывался большой простор для творческих поисков, что делало работу особенно интересной.

Детальную программу проектирования мы разработали совместно с профессором Красногорским, который позднее принимал участие и в самом проектировании.

Не имея возможности подробно останавливаться на этой работе, я хочу только указать на дальнейшее развитие идеи бокса-изолятора, к разработке которого мне пришлось вернуться в этом проекте. Не могу не отметить, что новым на этой стадии развития архитектуры советских лечебно-профилактических учреждений было объединение в одном здании больницы и поликлиники и повышение этажности до шести этажей — два принципа, которые

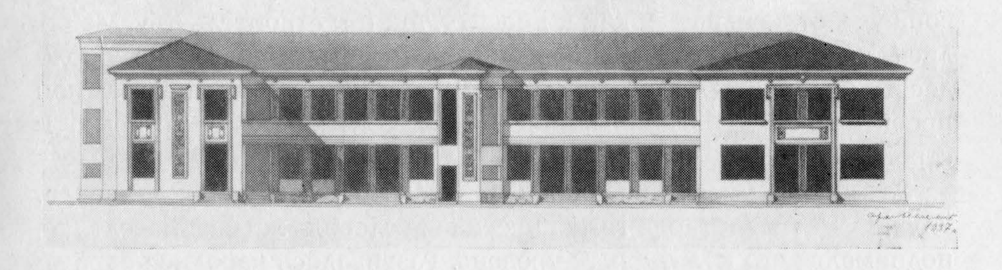


Изоляционные палаты-боксы педиатрической клиники Первого ленинградского медицинского института

в настоящее время получили у нас всеобщее признание и применение.

В составе группы лечебных помещений клиники было запроектировано изоляционное отделение, которое в данном случае называлось обсервационным и состояло из 12 однокоечных боксов и одного двухкоечного. Оба типа боксов и вариант санитарного узла первого из них боксов показаны на чертеже.

Площадь однокоечного бокса — 22,7 *кв. м,* причем в планировке он отличается от ранее приведенных примеров расположением санитарного узла, вход в который устроен не из шлюза-тамбура, а прямо из палаты, что нарушает последовательность процесса приема больного, но, по мнению профессора Красногорского, при одном больном в палате вполне допустимо. Кроме того, в данном случае, как в «сомнительном павильоне» Института охраны материнства и младенчества, площадь и глубина входного шлюза-тамбура увеличены по сравнению с боксом больницы имени С. П. Боткина. Площадь двухкоечного бокса установлена в 30,5 *кв. м,* а его планировка отличается расстановкой оборудования в санитарной ячейке и увеличенными площадью и глубиной шлюза-тамбура. Но практически эти боксы не были осуществлены, так как реконструк-



Фасад второго изоляционного павильона больницы имени С. П. Боткина. Технический проект

ция медицинского института ограничилась тогда только перестройкой здания патолого-анатомической кафедры и здания акушерско-гинекологической клиники. Моя работа над боксами-изоляторами закончилась в 1937 г., когда начал строиться второй изоляционный павильон больницы имени С. П. Боткина. Вместе с новым главным врачом больницы профессором В. С. Висковским и архитектором И. В. Павловым, которому я поручил переработку рабочих чертежей изолятора с железобетонной конструкции на обычную кирпичную, мы внимательно просмотрели старый проект и проанализировали почти десятилетний опыт эксплуатации первого выстроенного изоляционного павильона. Мы пришли к заключению, что вся его композиция, планировочная структура и даже качество строительства вполне себя оправдали, за исключением плоской крыши, устройство которой во втором павильоне, особенно при вынужденном отказе от применения железобетона, было технически невозможно. Даже экономно спроектированные тамбуры-шлюзы, обе двери которых приходилось открывать одновременно для того, чтобы пронести на носилках одетого, закутанного больного, не вызывали сколько-нибудь значительного охлаждения санитарной ячейки, в которой больной тотчас же подвергался обязательной санитарной обработке. Поэтому второй изолятор в отношении своей планировки был повторен без всяких изменений.

Так, на протяжении десяти лет шла большая творческая работа над проектом больницы и ее отдельных зданий, а одновременно

велось и их строительство. Жизнь постоянно выдвигала все новые вопросы, относившиеся как к проекту, так и к строительству. Менялись условия, возникали новые задачи. Было построено около десяти больничных зданий, т. е. половина намеченных программой проектирования больницы, не считая реконструкции старых и строительства жилых домов для персонала.

За это время страна окрепла. Росло благосостояние народа. Улучшались санитарно-гигиенические условия жизни населения, поднимался его культурный уровень. Развивалось народное здравоохранение, и вспышки эпидемий становились все реже и реже. В связи с этим нужда в инфекционных койках уменьшалась и темпы строительства больницы имени С. П. Боткина соответственно замедлялись. Но все же основа новой больницы была создана почти во всех ее важнейших частях.

●

Школы

В этой главе на сравнительном анализе разработанных мной в 1934—1935 гг. проектов четырех школ для Ленинграда мне хочется показать влияние на ход и результаты творческой работы архитектора одного и того же определенного условия проектирования, в каждом случае отличного по своим особенностям при равенстве всех прочих условий. Я имею в виду участок строительства, площадь, размеры, ориентация и окружение которого в каждом случае различны. На примере одного из них — проекта школы на набереж-

ной Робеспьера — я коснусь, кроме того, влияния «фактора времени» на формирование архитектурного образа здания.

В первые годы становления советской архитектуры еще не было необходимой материальной и строительно-технической базы для всестороннего и плодотворного развития новаторских тенденций. В значительной мере именно это обстоятельство явилось причиной поверхностного, чисто внешнего подражания западноевропейскому конструктивизму и функционализму, которое завело многих наших архитекторов в тупик бесперспективного формализма.

Естественной реакцией на эти неудачные попытки перенести на нашу почву внешние формы современной архитектуры Запада был переход к так называемому использованию классического наследия — направлению, которое в свою очередь превратилось в дальнейшем в разновидность формализма. Его характерными чертами стали неоправданное украшательство, архитектурные излишества, чрезмерная монументальность — пороки, возникшие из неверного понимания задач архитектуры только как задач художественных и забвения материальной основы архитектуры.

Отсутствие в творчестве многих архитекторов, может быть даже у большинства из нас, ясной, твердой и принципиальной направленности, беспрестанные споры и дискуссии о путях дальнейшего развития советской архитектуры, о творческом методе, неразработанность многих важных проблем теории архитектуры осложняли нашу работу, ограничивали ее преимущественно формальными исканиями и нередко приводили к неверным решениям.

Переходя к анализу школ, следует напомнить, что в осуществление постановления ЦК ВКП(б) и СНК СССР о ликвидации второй и третьей смен в школах и строительстве школ в городах, в Ленинграде требовалось построить в первую очередь свыше 180 школьных зданий; из них только за один 1935 г. было выстроено и сдано в эксплуатацию 38 школ, рассчитанных на 29 060 учащихся.

Школы тогда проектировались двух типов: двухкомплектная на 880 и однокомплектная на 400 учащихся. По программе проектирования малая, однокомплектная школа должна была иметь десять классов, физико-химическую лабораторию, кабинет естествознания, библиотеку, учительскую, канцелярию, кабинет врача, буфет, ком-

нату технических служащих, комнату для спортивного инвентаря и квартиру директора, не считая вестибюля со школьным гардеробом и пр. Такой тип школы вызывался необходимостью обеспечить школьными зданиями старые, главным образом центральные районы Ленинграда с интенсивной застройкой и большой плотностью населения, в которых не было достаточных по размерам свободных участков, пригодных для размещения школ на 880 учащихся. В отдельных, правда, очень редких случаях даже для небольшой однокомплектной школы в переуплотненных кварталах с большим трудом удавалось найти более или менее подходящий, хотя и недостаточный по своим размерам, участок, но и на это приходилось идти, чтобы обеспечить детей школами.

На бывших окраинах города малые школы строились только в отдельных случаях для уменьшения радиуса обслуживания при небольшой плотности населения. Так, например, для строительства школы по улице Стачек, 94/96 был отведен большой, свободный от застройки участок; следовательно, авторы проекта (Д. Л. Кричевский и я) в данном случае сложными условиями участка стеснены не были. Это получило свое отражение в свободной композиции плана, хорошей ориентации классов (восток, юго-восток), полноценном освещении рекреационных коридоров, отсутствии так называемых «оборотных» классов (т. е. классов с входной дверью в торцовой стене) и т. п.

Планировочная структура этой школы ясна из эскизного плана второго этажа. В трех этажах здания вдоль светлого коридора размещаются все десять классов и буфетная, а в первом этаже, у второй запасной лестницы — квартира директора. Вестибюль и все остальные предусмотренные программой помещения занимают головную часть здания — около основной школьной лестницы и частично (уборные) в лицевом выступе-раскреповке в южном торце школы.

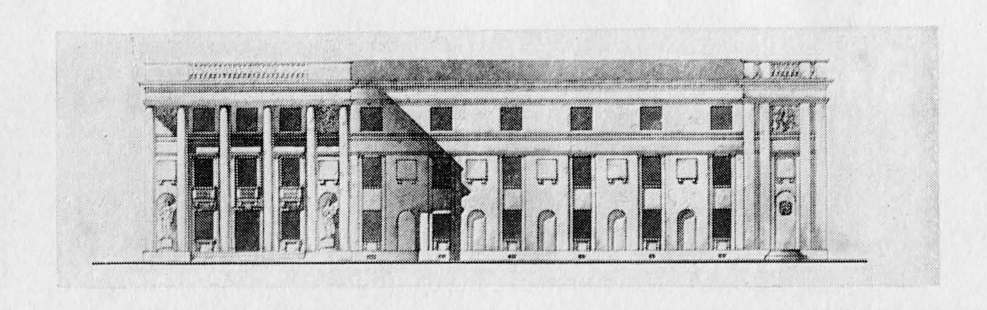
Открытый участок, отсутствие сколько-нибудь ценного архитектурного окружения рядом с проектируемой школой, за исключением находящегося на расстоянии полутораста метров Дома культуры имени И. И. Газа, позволили сравнительно легко найти архитектурный образ здания, имеющего свободное, асимметричное

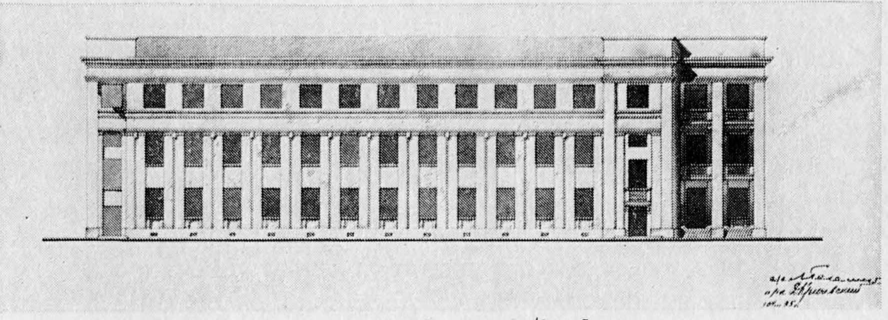
объемно-пространственное построение, а следовательно, и план, решавшийся в данном случае просто и удобно в функциональном отношении.

Западный фасад, обращенный к улице Стачек, нарисован богаче и монументальнее восточного, но все же достаточно строг. Вход в школу, находящийся в раскреповке выступающей головной части здания, дополнительно подчеркнут шестиколонным портиком небольшого выноса. Упрощенный большой ордер портика повторяется в виде пилястр на всем головном объеме и на замыкающей фасад небольшой креповке с правой стороны. По высоте здание расчленено на две части: нижние два этажа, окаймленные ордером в виде лопаток на переднем и спаренных пилястр на заднем фасаде, и выделенная таким образом гладкая поверхность стены третьего этажа. Сочетание свободного, асимметричного объемно-пространственного построения с примененными на фасадах архитектурными формами и деталями «упрощенной классики» в данном случае внесло в решение облика здания некоторую мягкость и свежесть, придав ему в какой-то мере более современные черты.

На других участках, в одном из центральных районов (Дзержинском) с уже сложившейся застройкой, задача оказалась сложнее. Участок для школы по Моховой улице, 19 по своей площади не отвечал даже низшему пределу норм проектирования. Его ширина по фронту застройки улицы (длина фасадной линии) равнялась 31—32 *м* при глубине около 70 *м*; площадь участка, таким образом, составляла немногим более 0,2 *га*. Фасадная линия ориентирована на восток, поэтому вследствие ограниченных размеров участка большинство классов пришлось расположить окнами на

План второго этажа школы на улице Стачек, 94/96





Школа на улице Стачек, 94/96. Фасады

улицу, даже без отступа от красной линии. Правда, Моховая — улица без сколько-нибудь интенсивного движения городского транспорта. Небольшая длина фасадной линии участка вынуждала расположить здание сплошным фронтом вдоль улицы. Более того, для получения необходимой полезной площади при обязательной высоте здания не выше четырех этажей потребовалось часть здания повернуть под прямым углом к главному корпусу и разместить его вдоль правой боковой границы участка, образовав тем самым небольшой дворовый флигель. Это дало возможность в трех верхних этажах лицевого корпуса расположить по три класса и одному дополнительному помещению, равному по площади двум третям класса, пригодному для размещения (в разных этажах) учительской, библиотеки и других вспомогательных помещений; четыре классных помещения с западной ориентацией предусмотрены в дворовом флигеле. От лучшей для них южной ориентации пришлось отка-

заться не столько из-за того, что при этом классы получились бы «оборотными», сколько в связи с невозможностью превысить заданный предел кубатуры здания. Правда, только два из них использованы как классы, а остальные два заняты вспомогательными помещениями.

Для лучшего проветривания участка и устройства входа в школу не прямо с уличного, к тому же довольно узкого, тротуара в первом этаже здания сделан широкий проход (проезд), разрезающий его на две части. Левая часть первого этажа, в бо́льшей степени изолированная от классов, использована для размещения в ней квартиры директора и некоторых второстепенных обслуживающих помещений. Правая часть занята вестибюлем и гардеробом учащихся. В первоначальном варианте проекта нами предлагался более экономный по кубатуре прием решения этой части здания. Он заключался в устройстве перепада этажей лицевого и дворового корпусов здания, при котором можно было отказаться от отрезка коридора, параллельного основной лестнице. Однако при утверждении проекта этот вариант не был принят во избежание якобы неудобного для школы расположения части школьных помещений на дополнительных промежуточных уровнях.

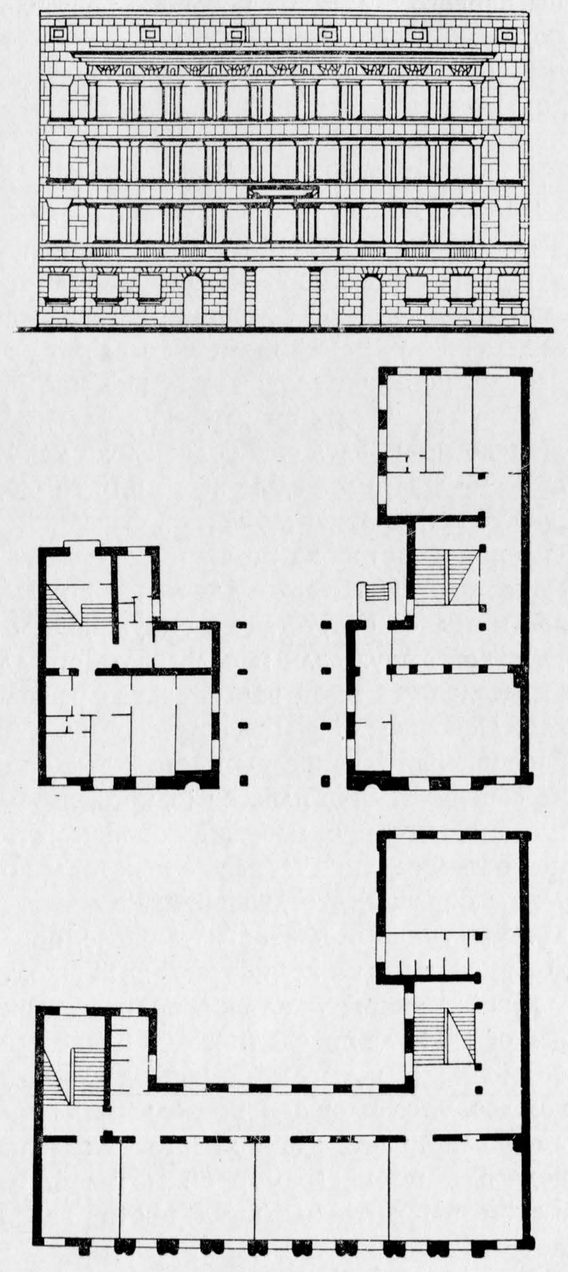
Архитектурное решение внешнего облика школы на Моховой улице возникло у нас не сразу. Стремясь выделить здание из жилой застройки и подчеркнуть его общественное назначение, мы вначале решали фасад в монументальных формах с применением большого ордера в виде пилястр, опирающегося на спокойный, рустованный первый этаж. Стилевой характер здания определялся не только нашим желанием органически включить его в застройку улицы, где можно было наряду с произведениями строго русского классицизма конца XVIII — начала XIX вв. найти немало образцов «добропорядочного», сдержанного академического эклектизма и даже современные сооружения.

Наши поиски выразительного архитектурно-художественного образа здания школы, возможно более отвечающего его новому содержанию, основывались на попытках творческой переработки приемов композиции и внешних архитектурных форм классики. Здание должно было строиться из традиционных строительных

материалов, что, со своей стороны, исключало применение современных, простых архитектурных форм, основанных на новых конструкциях и материалах, получивших в то время широкое распространение в зарубежной проектно-строительной практике.

Большой ордер мы сразу же отбросили, так как он резко выпадал из общего масштаба архитектуры улицы. После недолгих поисков мы пришли к решению, которое, как нам казалось, удовлетворяло требованиям единого масштаба и тактично подчеркивало общественный характер здания, выделяя его из ряда соседних домов.

На спокойную плоскость основного объема здания мы как бы наложили еще один фасад, имевший чисто декоративное значение, образованный легкой раскреповкой рустованной сте-

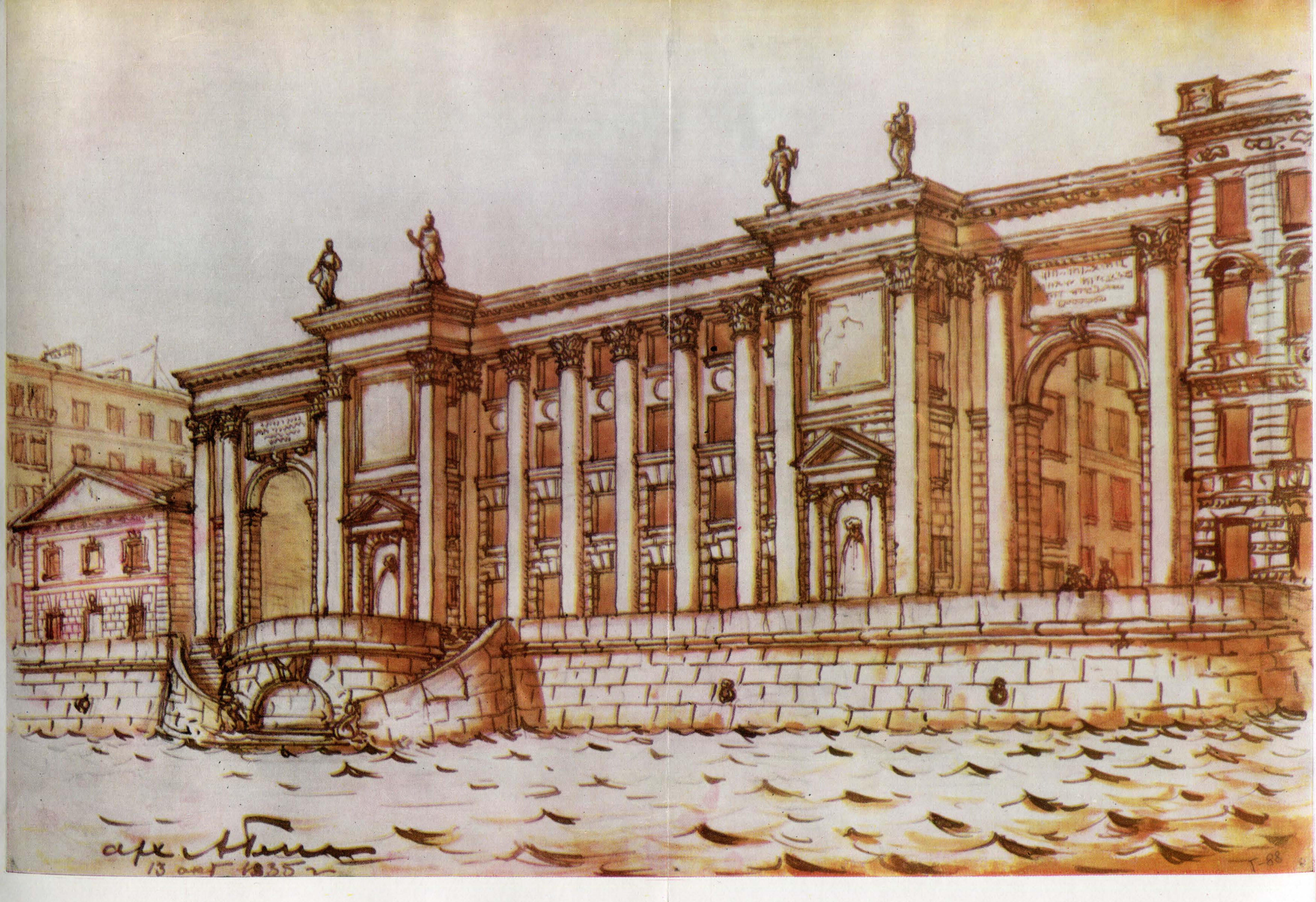


Фасад, планы первого и второго этажей школы на Моховой улице

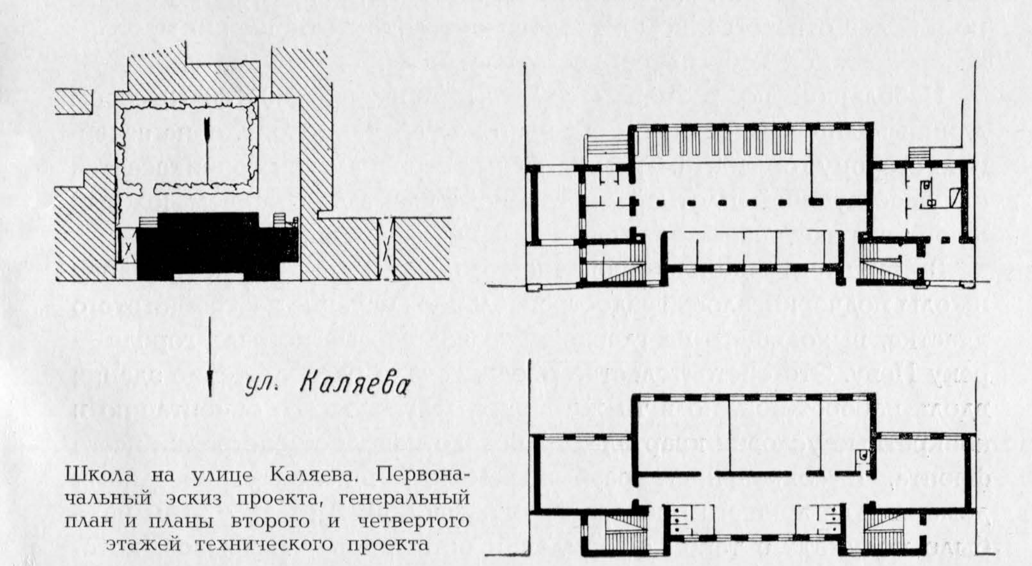
ны первого этажа, на которую поставлены один на другой три пояса из небольших (по высоте окна) спаренных колонн и завершенных развитым богатым антаблементом. Этот второй фасад, довольно сильного рельефа, подхватывая некоторые горизонтальные членения соседних зданий, создавал тем самым зрительно ощущаемую композиционную связь с ними и в то же время отделялся от них окружавшей его спокойной рамкой плоскости основного объема здания. Конечно, это было чисто формалистическое архитектурное решение, не вытекавшее из внутреннего содержания и конструктивной основы здания. Такие ложные в своей основе композиционные решения были в то время распространенным явлением в проектно-строительной практике многих советских архитекторов.

Участок школы по улице Каляева, 3б, в том же районе (Дзержинском) оказался еще более сложным. Прежде всего он был недопустимо мал: площадью всего 0,16 *га* (40,76 *м* по фронту и 38,73 *м* в глубину). Ориентация же фасадной линии на север и почти сплошная застройка по трем остальным границам делали его еще менее пригодным даже для малой школы. Но острая нужда в школах и полное отсутствие в окружающем районе других свободных участков вынуждали использовать его для этой цели.

Сделанный мной первый эскиз решал задачу следующим образом. Основной объем здания состоял в каждом этаже из частично расширенного рекреационного коридора с окнами, обращенными на север, четырех классов (одного, выходящего в коридор торцом) и еще одного-двух небольших вспомогательных помещений. Основной объем здания ставился с некоторым отступом от красной линии таким образом, что два его узких выступа, в которых располагались лестничные клетки и уборные, образовывали небольшой курдонер с палисадником, отделявший школу от улицы. Второй отступ, у левой границы участка, заполнялся декоративной лоджией, которая оформляла проезд (проход) в школьный двор. При этом приеме не хватало четырех помещений по одному оконному модулю каждое, т. е. площадь пригодных для использования помещений в основной части здания соответствовала 55 модулям вместо необходимых по программе 59 модулей. Кроме того, объем здания в этом варианте вырастал против заданного программой за счет



Первый эскиз школы на набережной Робеспьера



Школа на улице Каляева. Первоначальный эскиз проекта, генеральный план и планы второго и четвертого этажей технического проекта

удлинения и без того несколько узкого коридора (шириной 2,5 *м*) в целях его использования как единственного рекреационного помещения. Поэтому первоначально намеченное решение внешнего архитектурного облика школы, на первый взгляд интересное и выделяющее здание из соседней типично петербургской жилой застройки, оказалось неприемлемым.

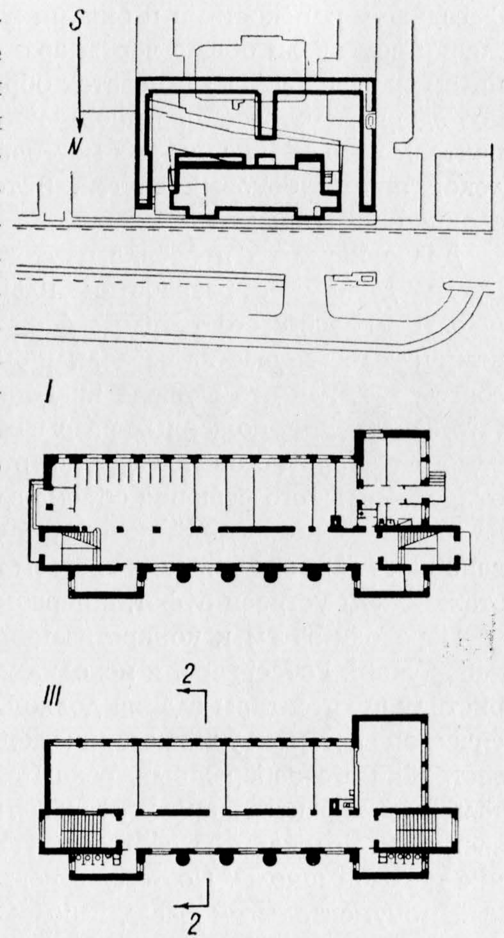
Второй, осуществленный, вариант проекта, который был разработан мной совместно с архитектором Н. М. Уствольской, основан на симметричной композиции плана и объема здания с четырьмя «оборотными» классными помещениями (с торцовым входом), которые в двух случаях использованы как классы, а в двух других — под квартиру директора и буфет. При этом решении кубатура здания оказалась на пределе (7500 $м^3$), а планировка все же производила впечатление затесненной. Характерного для школы внешнего образа здания нам найти не удалось, и только большие глухие плоскости в боковых западающих частях фасада в какой-то мере выделяют здание из примыкающей к нему жилой застройки.

В следующем, 1936 г. мне пришлось еще раз решать подобную задачу и построить школу на 400 учащихся. На этот раз школа проектировалась на столь же сложном и малопригодном участке, но в более ответственном в градостроительном отношении месте — на набережной Робеспьера, восточнее Литейного моста.

Небольшой по размерам участок (примерно 60×40 *м*) своим длинным лицевым фронтом обращен на набережную, т. е. на северную сторону горизонта. Тремя другими сторонами он соприкасается с существующей плотной застройкой квартала, причем южный фронт его застроен и затенен в меньшей степени, чем боковые.

В архитектурно-планировочном задании на проектирование школы подчеркивалось градостроительное значение застройки этого участка, выходящего на главнейшую водную магистраль города — реку Неву. Это обстоятельство продиктовало расположение здания вдоль набережной, но в то же время, учитывая его ориентацию и конкретные условия квартала, требовало неполной застройки всего фронта, с сохранением разрывов между школой и соседними домами (для лучшего проветривания участка). В связи с этим надо было подумать о таком оформлении оставляемых разрывов, кото-

рое одновременно прикрывало бы малопривлекательные торцы, глухие брандмауэры и дворовые фасады застройки соседних участков и обеспечивало свободный доступ воздуха внутрь квартала. Прилегающий к левой границе участка, выходящий на набережную торец соседнего двухэтажного дома согласно архитектурно - планировочному заданию предполагалось в дальнейшем надстроить до заданной высоты школы, т. е. до четырех этажей. Все это предопределяло длину здания школы по фронту максимум в 40—50 *м*. Кроме того, ориентация участка требовала размещения классов окнами преимущественно на юг, т. е. во двор, светлых коридоров-рекреаций и санитарных узлов — на север, т. е. на Неву. Эти соображения помогли наметить первоначальный архитектурно-художественный образ здания, его общую объемно-пространственную структуру.



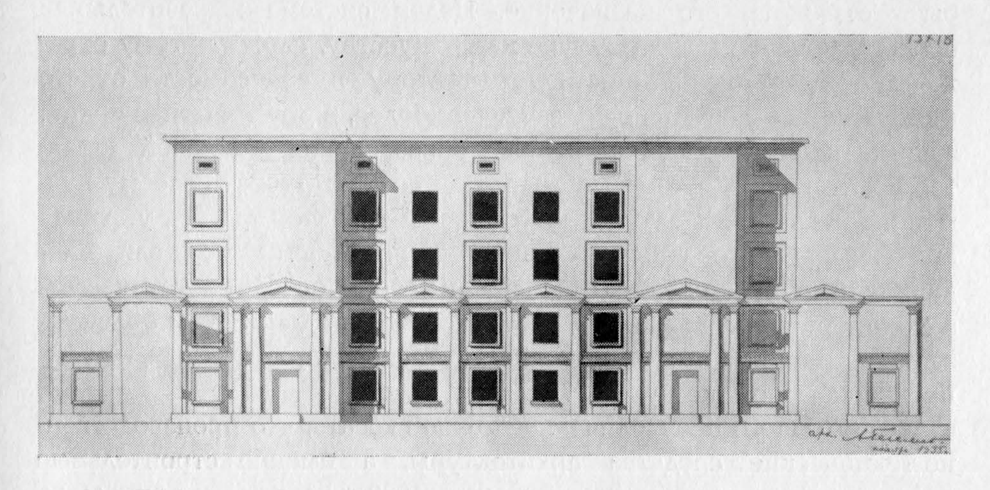
Школа на набережной Робеспьера. Генеральный план и планы первого и третьего этажей технического проекта

Так сложилась симметричная по фасаду композиция: в центре — само здание, по бокам — декоративные арки-проезды; фасад здания представляется в виде решетки крупных окон, освещающих коридоры-рекреационные; размещение по фасаду лестниц и уборных делало желательным устройство двух боковых ризалитов с глухими

фасадными плоскостями и окнами в их боковых стенах. В воображении возникали общие черты архитектурной композиции: за гранитом набережной возвышается обращенное к Неве четырехэтажное здание, состоящее из прорезанной оконными проемами стены центрального объема, глухих массивных ризалитов и двух ажурных декоративных боковых частей. В тот момент стилевой характер здания еще не был установлен.

Далее началась проверка и уточнение первоначальной мысли путем детальной разработки плана. Основной модуль плана школы — класс с его твердо зафиксированной площадью и размерами и условия участка позволили быстро решить задачу, хотя и не совсем так, как это вначале представлялось. Необходимость строгого соблюдения пожарных разрывов и пожелание иметь не более одного «оборотного» класса на этаж заставили нас отказаться от симметричного решения объема здания со стороны двора и одно из классных помещений повернуть торцом к коридору; использовано как класс оно только в третьем и четвертом этажах, во втором этаже в нем устроен буфет, в первом — квартира директора.

Переходя затем к конкретизации внешнего образа школы на набережной Робеспьера, я исходил из того, что стилевую характеристику архитектуры здания должны определять в основном классическая архитектура исторической центральной части города, застройки его набережных, река Нева с ее просторами. Монументальный характер архитектуры гранитной набережной и ее застройки подсказывал соответствующее ему архитектурное решение и новой школы. Поэтому в первом эскизе я нарисовал парадный монументальный фасад в большом коринфском ордере. Идея эта получила свое завершение в проектном задании. Фасад на этой стадии отличался от эскизного только числом колонн в центральной части здания (четыре вместо пяти) и отказом от скульптурных фигур на аттике. При утверждении проектного задания мне было справедливо указано на чрезмерную монументальность фасада. Впрочем, в то время я и сам это чувствовал. Конечно, я мог бы без труда сделать фасад более легким, заменив трехчетвертные колонны пилястрами небольшого рельефа. Но меня не удовлетворяло другое: в столь помпезной архитектуре не было ничего совре-



Перспектива к техническому проекту (выполнена арх. В. Дроздовым) и вариант фасада школы

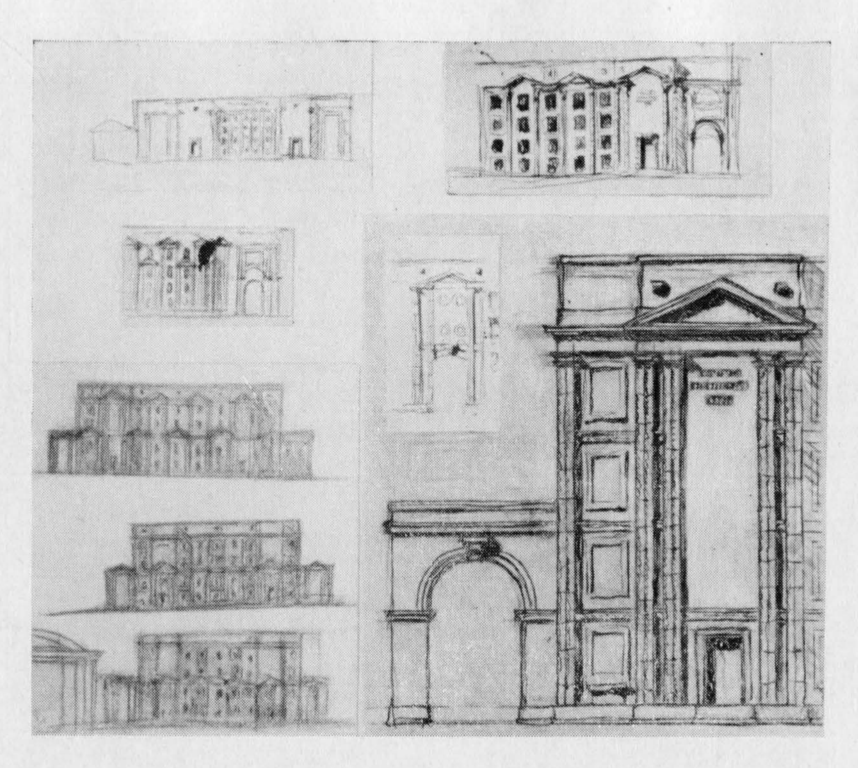
менного, она была ретроспективна, стара и по существу не соответствовала внутреннему содержанию здания советской школы. Поэтому в процессе разработки технического проекта я продолжал поиски иного, более современного характера архитектуры.

Начались они с отказа от большого ордера, боковых «триумфальных» арок и общего облегчения декора. Так, среди других появился эскиз, в котором классический ордер еще сохранился, но стал уже более легким и «человечным», а боковые арки превратились в монументальную, но достаточно легкую ограду. Детали фасада — карниз, наличники и обрамление окон были упрощены и модернизованы.

Однако все это было еще не то, чего мне хотелось, а именно — придать зданию более современный вид, иными словами, отразить в нем время его сооружения, сделать его созвучным эпохе.

Удовлетворять потребности общественного человека в нужных ему зданиях — это значит одновременно отражать в произведениях архитектуры и жизнь общества. Прежде всего во внешнем облике здания, в его объемно-пространственной композиции, в распределении, размерах и пропорциях окон и в ряде других, самых разнообразных деталей, в характере увязки здания с окружением, должно быть отражено его назначение. Целая система выразительных средств, присущих архитектуре как искусству, служит этому отражению и дает возможность архитектору в зависимости от его мастерства, создавать в одних случаях более, в других менее яркий, запоминающийся художественный образ здания. Стилевой характер архитектуры, естественно, должен соответствовать своему времени. Так зачем же затушевывать новый характер здания, украшая его фасады декоративным нарядом, возникшим под влиянием каких-то других условий, отвечающим своим особым эстетическим закономерностям, выражающим совсем иные идеи? Зачем облекать здание, например, в формы классической архитектуры, пусть прекрасной, но уже чуждой?

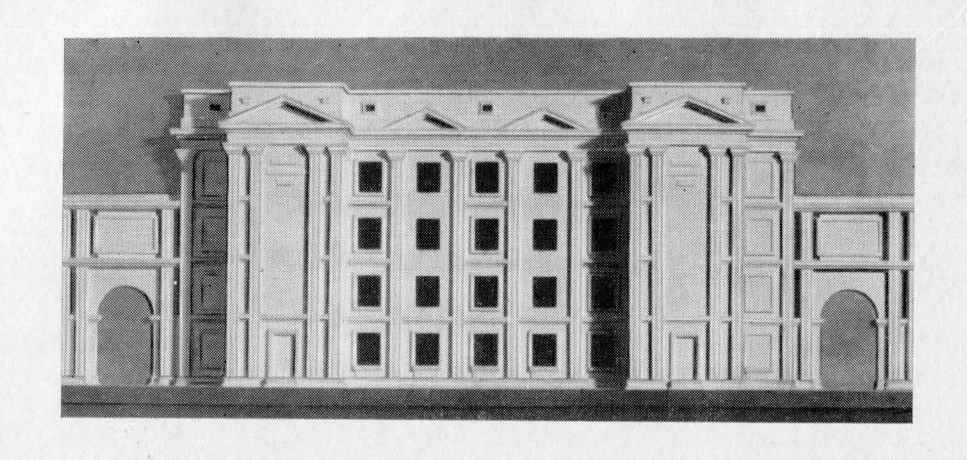
Без большого преувеличения можно сказать, что производственно-технические средства архитектуры, а именно строительные материалы и конструкции, к середине 1930-х годов у нас еще мало ушли вперед со времени основателя города Петра I. Поэтому надо

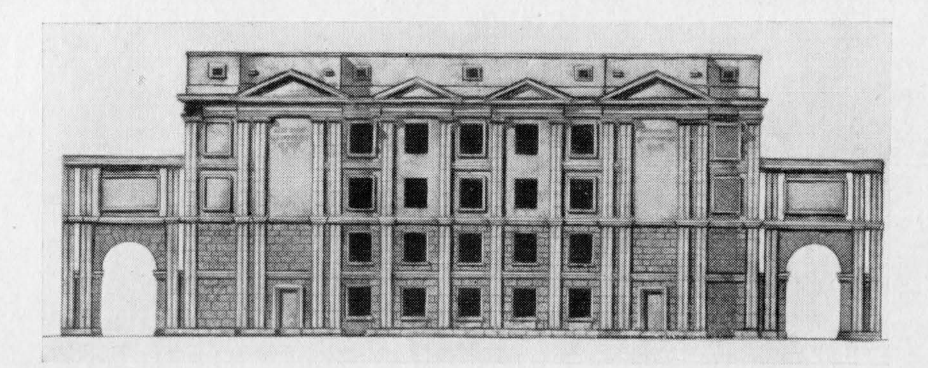


Эскизы фасада школы. Окончательный вариант

было либо использовать ранее созданные средства архитектурно-художественной выразительности, возникшие на основе строительной техники и эстетических взглядов прошлого, что казалось мне неверным, либо пытаться заново создавать архитектурные формы, которые позволили бы отразить во внешнем образе здания его новое функциональное и идейное содержание и не вступали при этом в противоречие с достигнутым уровнем строительной техники.

Передо мной, как и перед многими моими товарищами архитекторами, не раз возникала эта сложная проблема. Решение ее я искал на пути критической переработки и модернизации классических архитектурных форм, обязательно остающихся в соответствии с состоянием строительной техники и материально-технической

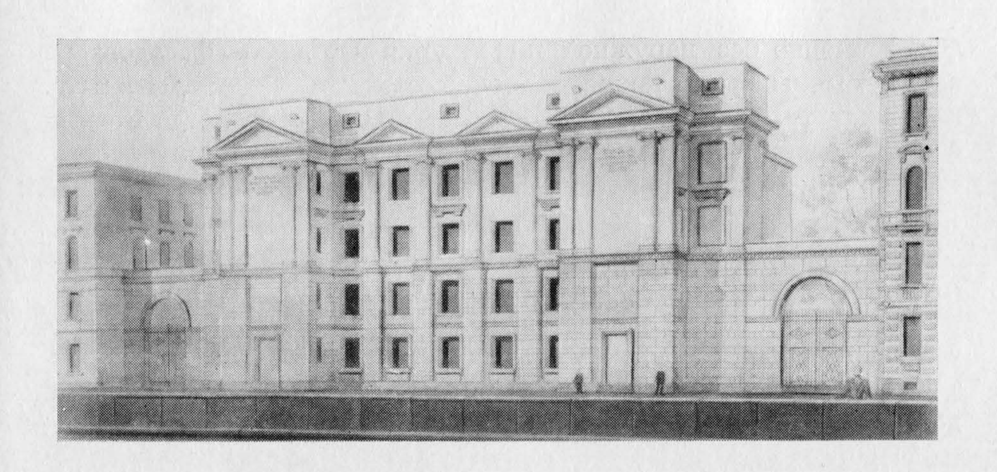


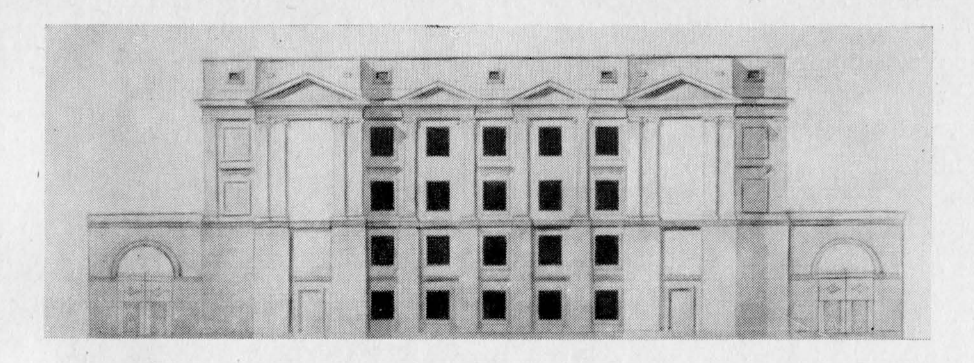


Модель утвержденного проекта школы и эскиз переработки фасада в 1946 г.

основой здания, с тем чтобы они лучше раскрывали в архитектурном образе новое содержание, полнее отражали современную действительность.

Мои искания в этом направлении нашли отражение во многих моих работах. Это Дворец культуры имени А. М. Горького, административное здание на Литейном проспекте, баня на улице Чайковского, жилой дом Ленсовета на Московском проспекте в Ленинграде, здание мединститута в Алма-Ате и ряд других зданий и сооружений, а также неосуществленные проекты, например, несколько вариантов проекта ленинградского крематория.





Перспектива и фасад школы, 1946 г.

Таким же путем я пошел и в дальнейшей работе над проектом школы на набережной Робеспьера. В последнем варианте проекта, по которому здание было построено вчерне, начальный замысел объемно-пространственной структуры здания, оставшийся в своей основе неизменным, получил в характере трактовки деталей иное выражение, как мне кажется, более свежее и своеобразное. Я проверил это решение на модели, и оно встретило безоговорочную поддержку в Архитектурном совете Ленинграда. Проект был в 1936 г. утвержден, здание построено и сдано в эксплуатацию, впрочем, как и ряд других школ строительства середины 1930-х го-

дов, временно без наружной штукатурки и отделки фасадов; не осуществлены были также и боковые каменные ограды-ворота. В таком виде здание просуществовало до 1946 г., когда в связи с проводившимися большими работами по послевоенному восстановлению и благоустройству города возник вопрос о завершении наружной отделки фасадов школы.

Однако при уточнении архитектурно-планировочного задания мне было предложено переработать фасад и, не меняя по возможности уже существующей конструктивной основы, придать ему вошедший тогда в моду и чуть ли не ставший обязательным характер классической архитектуры. При этом я должен был изменить вертикальные членения в духе лучших образцов «петербургской классики».

Моя, как мне казалось, достаточно удачная попытка ограничиться в основном изменением членений и разбивкой модернизованного ордера на два яруса не получила одобрения. Дальнейшая работа привела меня к традиционному, но вместе с тем более шаблонному решению, которое, хотя меня и не удовлетворяло, но было осуществлено.

Нельзя не признать, что после переработки фасада школы общий фронт застройки набережной стал спокойнее и единообразнее, но свежесть и выразительность художественного образа нового здания, включенного в ансамбль архитектуры XIX века, по-моему, были при этом все же утрачены.

Если бы эта архитектурная задача в тех же точно градостроительных условиях и при той же программе проектирования была поставлена теперь снова, то, конечно, я решал бы ее иначе, в соответствии с теми изменениями, которые жизнь внесла в архитектуру и строительство.

Наше социалистическое общество успешно идет к коммунизму. Перед архитектурой встали новые задачи. Они потребовали максимальной индустриализации всего строительства и создания мощной материально-технической базы, основанной на новой, передовой строительной технике, с учетом отечественного и прогрессивного зарубежного опыта. Это, в свою очередь, привело к коренной перестройке творческой направленности советской архитектуры.

Законченный фасад школы

Сейчас мы твердо знаем, что художественные задачи могут решаться только при условии освоения и широкого использования современной передовой строительной техники, которая становится сегодня основой нашей творческой практики и дает архитектору полную возможность создавать архитектурные произведения, достойные эпохи развернутого строительства коммунизма.

●

Бани

Мне нередко приходилось встречать архитекторов, которые слишком разборчиво относились к предлагавшимся им для разработки заданиям. Одни из них рассматривали промышленные здания, больницы, бани и прочие утилитарные сооружения как архитектуру «второго сорта» — по их мнению, малохудожественную и творчески неинтересную. Другие считали себя специалистами только в области жилищного строительства или только крупных общественных зданий — театров, клубов, музеев, домов Советов.

Некоторые же, зная, что при огромном масштабе и размахе строительства в Советском Союзе более «интересное» дело для них всегда найдется, просто избегали дополнительной работы, связанной с проектированием зданий, назначение которых требовало изучения и кропотливой увязки решения многочисленных функциональных и прочих вопросов с технологами и другими специалистами. Что касается меня, то я всегда находил творческий интерес в любой поставленной предо мной архитектурной задаче. Ясно представить себе сложный комплекс вопросов, распутать его и «уложить» в здание, для которого правильная организация функциональных процессов имеет первостепенное значение, мне всегда казалось таким же увлекательным, как и поиски верного решения трудной математической задачи, и не менее интересным, чем нарисовать красивый фасад. Поэтому как-то само собой выходило, что в проектном бюро Стройкома объекты больничного, коммунального строительства и другие им подобные попадали для разработки в мой сектор, а позднее в мастерскую Ленпроекта, которую я возглавлял.

В 1929 г. я начал заниматься проектированием бань. На первых порах дело ограничилось только разработкой эскизного проекта бани для Петроградского района. Затем в 1934 г. моя мастерская получила задание на проект коренной реконструкции бани на Разночинной улице, построенной в 1920-х годах, но требовавшей капитальной реконструкции. Перестройка ее была настолько значительной, что от старой бани мало что оставалось и, кроме того, при ней решено было построить плавательный бассейн. Эту работу выполнил при моем соавторстве архитектор С. В. Васильковский, только что вернувшийся тогда к архитектурной деятельности после десяти лет успешной работы в области проектирования и руководства строительством крупных мостов, проявивший в полной мере присущие ему качества талантливого проектировщика и художника, прекрасного конструктора и опытного строителя, одним словом, зодчего в полном и лучшем смысле этого слова.

В том же 1934 г. вместе с архитектором Л. С. Косвеном мы составили проект душевого павильона на Крестовском острове (не осуществлен).

Баня на улице Чайковского

В 1935 г. я приступил к разработке первых вариантов проектов бань на улице Чайковского и в Удельной; последний был осуществлен в 1936 г.

В 1937 г. вместе с моими молодыми помощниками архитекторами Б. С. Ребортовичем и А. Д. Кацем мной был сделан проект большого душевого павильона (не осуществлен).

В 1938 г. я снова вернулся к проекту бани на улице Чайковского. Проект был выполнен по новой программе и очень быстро осуществлен: уже в следующем году баня вступила в эксплуатацию.

В 1939 г. я занялся проектированием бани на Рябовском шоссе; проект бани был затем утвержден как типовой для нескольких

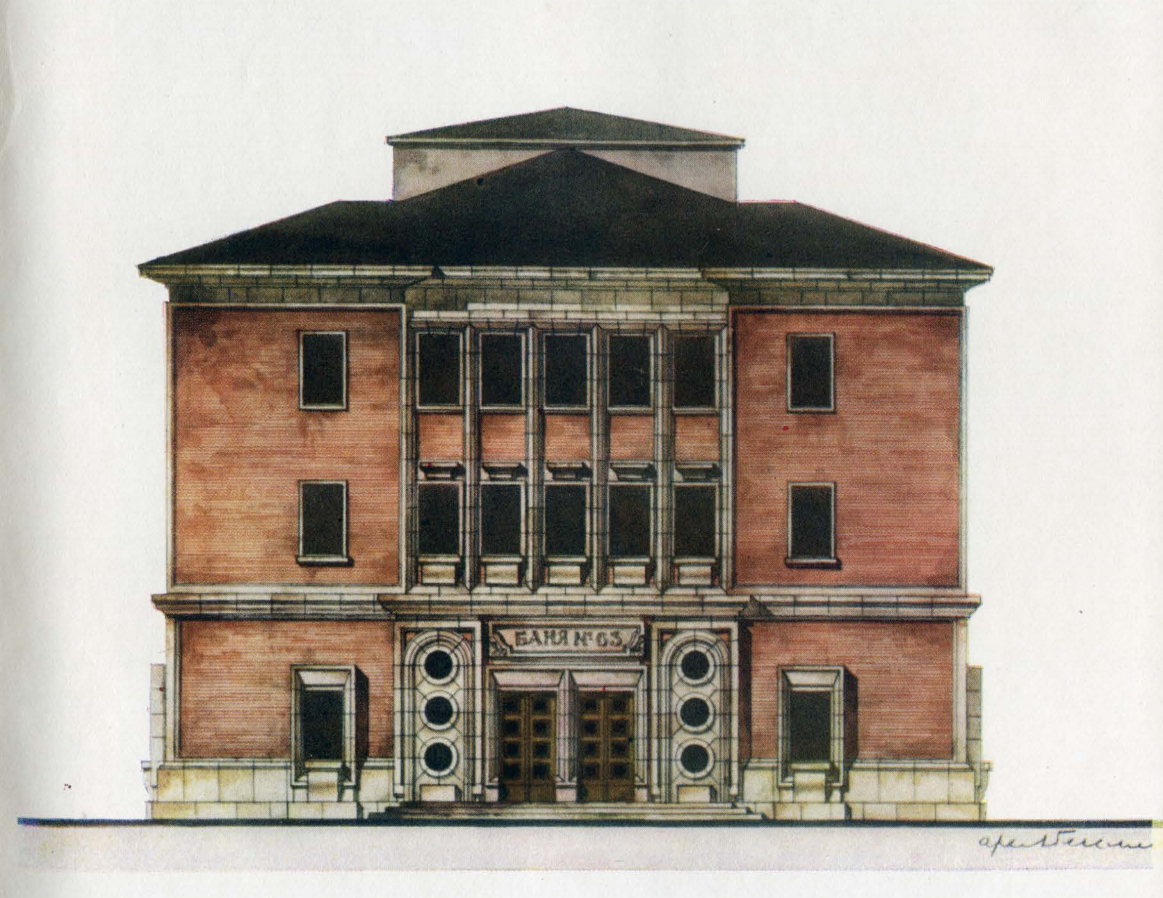
районов Ленинграда, но начавшаяся война помешала его осуществлению.

После войны, в 1949 г., я снова взялся за эту же тему и начал разработку проекта бани для Смольнинского района, однако переезд в Москву оторвал меня от окончания этой работы.

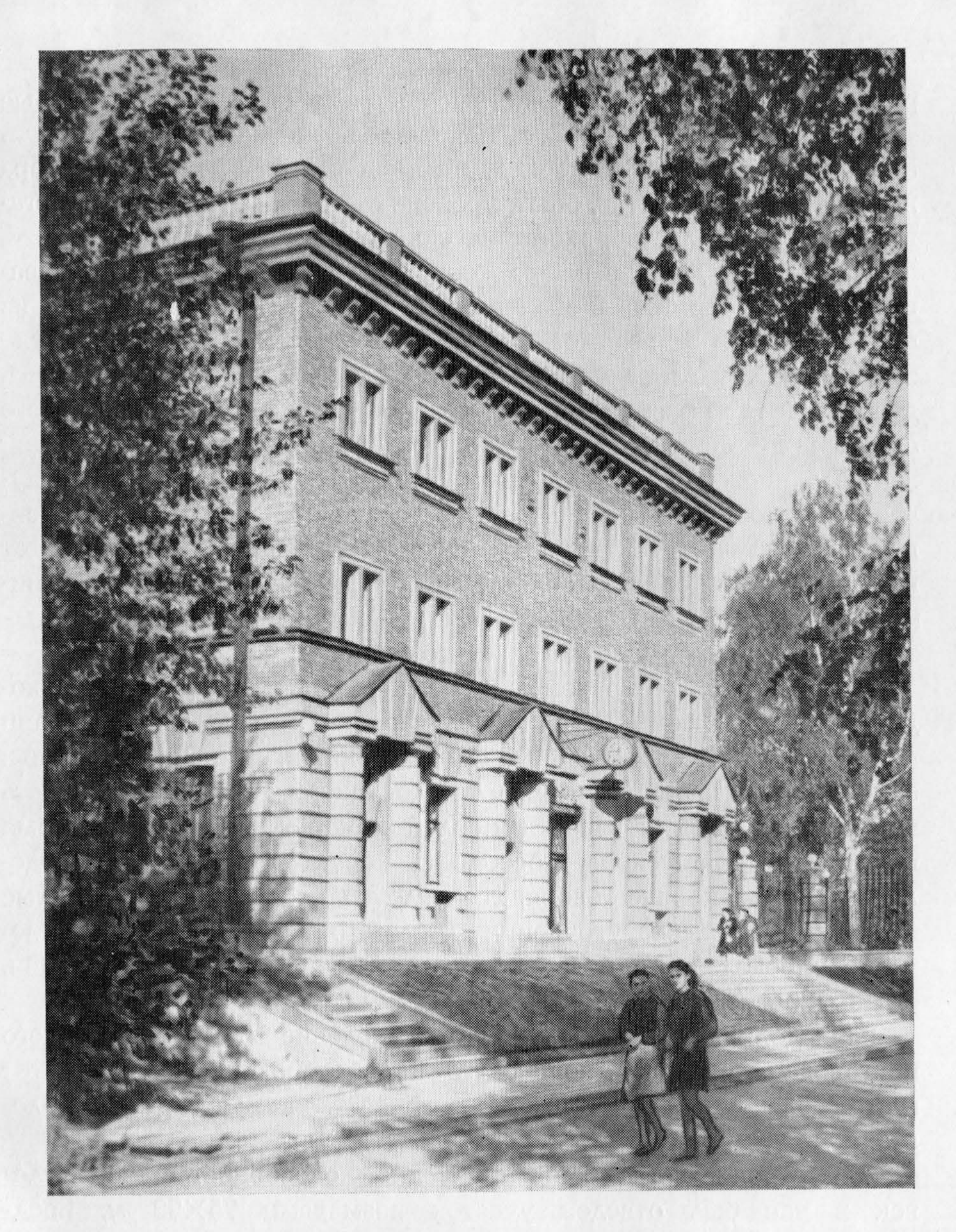
Приведенный перечень показывает, что я стал своего рода специалистом по банному строительству. На мой взгляд, такая специализация приобретается лучше всего в процессе практической работы и никакая подготовка в вузе ее заменить не может. Архитектор, получивший в высшей школе профессиональную подготовку широкого профиля, в практической работе легко овладевает любой более узкой специальностью.

К этому вопросу я еще вернусь в конце книги, а сейчас перейду к анализу трех из упомянутых мной работ в области банного строительства. Конечно, я не ставлю цель показать всю специфику проектирования и строительства бань. В данном случае меня интересует прежде всего процесс творческой работы архитектора как таковой, независимо от назначения здания, которое является в конечном счете лишь одним из целого ряда условий проектирования.

Несколько подробнее остановлюсь на вопросе о зарождении первоначального образа здания, который возникает в творческой фантазии архитектора с самого начала композиционной работы над архитектурным произведением и который еще до его окончательной разработки и детализации создает уже целостное и полное общее представление о здании, его внутренней структуре и внешнем облике. Чем точнее разработана программа проектирования и чем лучше она осмыслена архитектором, тем (при прочих равных условиях) ярче, вернее и ближе к окончательному решению может быть этот первоначальный образ здания, его архитектурный замысел. Исходными моментами возникновения творческого замысла, зарождения художественного образа являются конкретные условия проектирования, строительства и будущей эксплуатации здания, в том числе назначение здания, характер основного функционального процесса, размеры и объем здания, его вместимость, состав требуемых помещений и их группировка, местоположение здания, включая его окружение, особенности участка (конфигурация, рельеф,



Фасад бани на Рябовском шоссе. Эскизный проект



Баня в Удельной

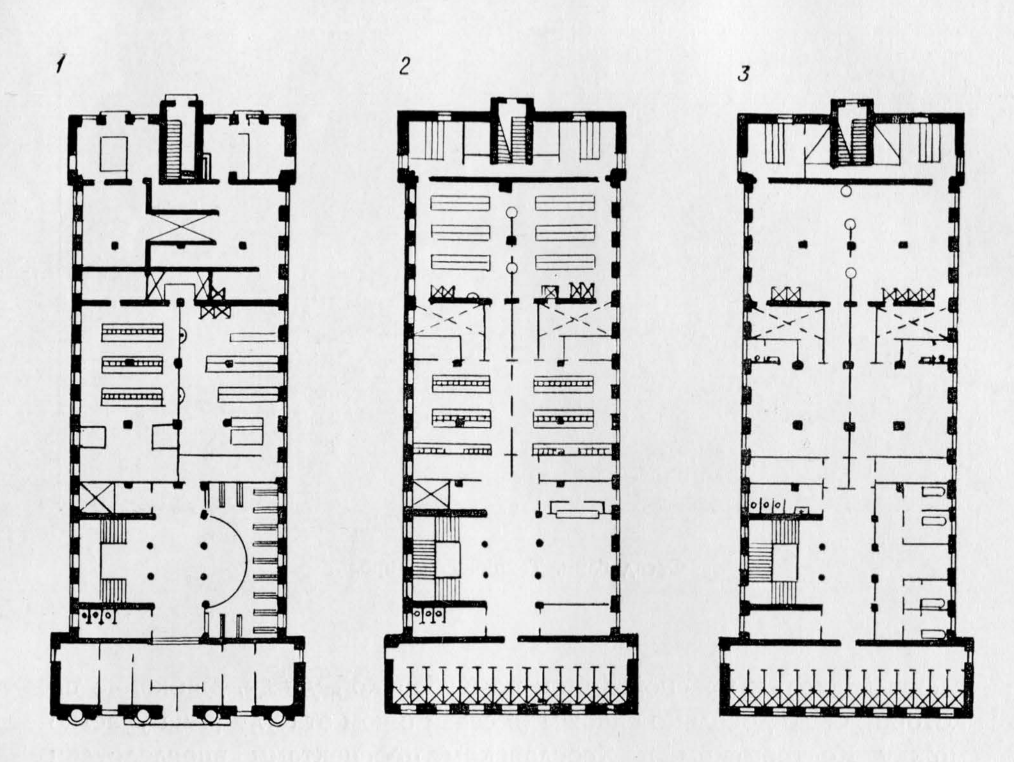
размеры и т. д.), различные частные специфические условия, особые требования к зданию и т. п. и, наконец, творческая направленность архитектуры в данный период, индивидуальные качества автора проекта, его мастерство, опыт, уровень строительной техники, организация строительства, экономические требования и т. д.

Архитектор должен не только знать все эти условия и требования, но и разобраться в значении и степени важности каждого из них, а также в их взаимосвязи и взаимовлиянии, и только после этого, не останавливаясь на мелочах и частностях, не занимаясь детализацией и разработкой отдельных частей здания, искать его общее принципиальное решение, создавать прежде всего общий замысел, первоначальный архитектурный образ. Только в этом случае образ возникает цельным и охватывает обобщенно все важнейшие стороны архитектурного сооружения. Если архитектора этот первоначальный образ удовлетворяет, он может, не упуская из внимания всего замысла в целом, начать последовательно разрабатывать и детализировать отдельные его стороны.

Переходя к рассмотрению проекта бани в Удельной, необходимо указать, что и в данном случае место расположения бани в городе, участок, отведенный для постройки, назначение здания, его частные особенности (вплоть до такой, как невозможность избежать выделения сырости и солей на наружных стенах мокрых помещений), пропускная способность, характер и количество отделений и т. д., короче говоря, все условия проектирования, взятые в общих чертах, без уточнения деталей, обусловливали возникновение определенного цельного представления о будущем здании, его конкретном образе.

Баня должна была обслуживать население Удельной, бывшего пригорода Ленинграда, вошедшего в его городскую черту. Этот густо озелененный район имел преимущественно деревянную малоэтажную застройку.

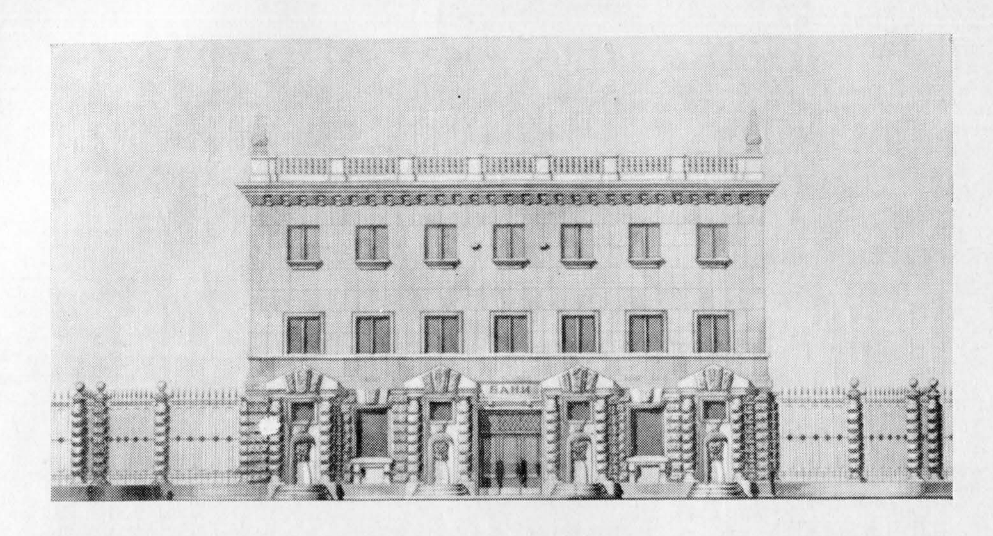
Для строительства бани пропускной способностью 200 человек в час был отведен участок размерами 75×98 *м*, представлявший собой небольшой квартал, ограниченный с запада и востока Костромским и Ярославским проспектами, с севера и юга — Кольской и Кубанской улицами. Кроме здания бани, на уча-



Поэтажные планы бани в Удельной

стке требовалось построить отдельную котельную с котлами высокого давления и склад топлива.

Конфигурация и размеры участка и условия задания — не приближать к красным линиям квартала «мокрые» помещения бани (мыльные и парильные) — предопределили вытянутую форму здания и расположение его вдоль участка, с максимальным отступом от ограничивающих квартал Ярославского и Костромского проспектов. Это позволило несколько удалить от обоих проспектов покрывавшиеся с течением времени солями наружные стены и по возможности прикрыть их деревьями. Необходимость постановки на узком участке второго здания (котельной) и наличие у задней границы участка небольшого пруда заставили меня приблизить передний торец здания бани, в котором было целесообразно сделать



Фасад бани. Технический проект

главный вход, к красной линии по Кубанской улице, движение по которой было довольно слабым (в связи с чем эта улица на участке между Костромским и Ярославским проспектами впоследствии была закрыта для городского транспорта, а для подхода к бане был оставлен лишь небольшой ее отрезок).

Вытянутая конфигурация здания позволила найти и его лучшее функциональное решение. По заданию требовалось предусмотреть четыре одинаковых отделения для обычного мытья и возможность их попарного объединения для организации в случае надобности двух санитарно-пропускных пунктов. При этом для большей гибкости работы бани следовало обеспечить возможность функционирования только одного санпропускника, т. е. выключения из нормальной работы всего двух отделений, остальные же два отделения продолжали бы действовать нормально. Этим требованиям также лучше отвечала вытянутая конфигурация здания. Они же подсказали его этажность (три этажа), при которой в первом этаже размещались: вестибюльная группа, отделение «Мать и дитя» и обслуживающая санитарно-пропускные пункты дезинфекционная

камера, а помещения с наибольшим расходом горячей воды и пара приближались к котельной. Второй и третий этажи использовались для размещения в них по два обычных отделения, что позволяло объединять их попарно и в то же время изолировать при работе одной пары отделений как санитарно-пропускного пункта. В передней части второго и третьего этажей можно было разместить общие и обслуживающие баню помещения и ванно-душевое отделение, в котором меньшее, чем в обычных отделениях, парообразование и более низкая, чем в мыльных, температура воздуха делают выделение солей на наружных стенах менее интенсивным. Все эти соображения не требовали предварительной разработки поэтажных планов и являлись выводом из изучения программы проектирования.

Ориентировочно намеченные этажность здания и распределение основных групп помещений приводили к мысли о таком членении фасадов, которое до известной степени подчеркивало разный характер помещений в этажах, т. е. к композиционному выделению первого этажа и объединению остальных двух этажей. Само же назначение здания и принятая его внутренняя структура (группировка и связь помещений) определили общий характер обработки и отделки фасадов, которые целесообразно было решать достаточно просто, оставляя их преимущественно в кирпиче и допуская лишь ограниченное применение штукатурки.

Такие общие соображения, о которых архитектор должен помнить до конца разработки проекта, на первых порах необходимы и достаточны, чтобы первоначальный образ здания в общих чертах, без деталей, без проработки отдельных частей проекта, но вместе с тем цельный, охватывающий все здание внутри и снаружи, возник в творческом воображении архитектора. Если этот первоначальный образ удовлетворяет архитектора, то дальнейший процесс его работы состоит в детализации, уточнении и проверке принимаемых решений.

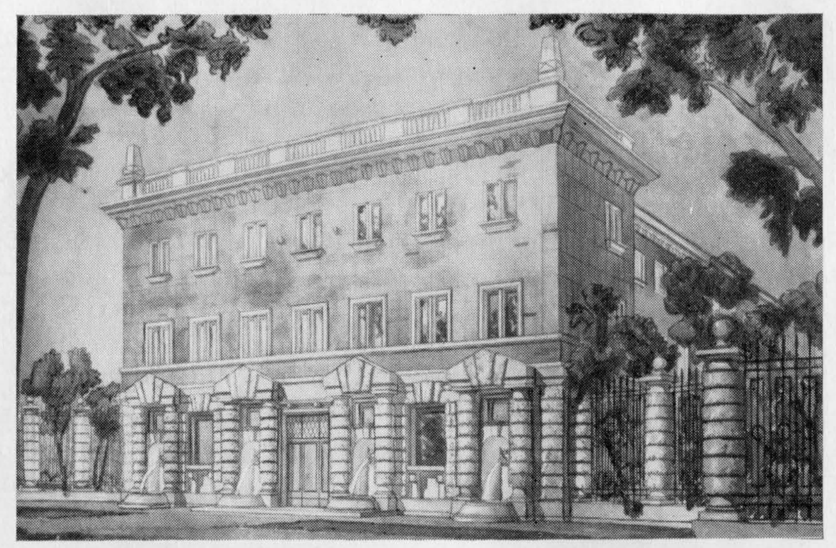
Так было и при проектировании бани в Удельной. Возникший на основе изучения и анализа данной заказчиком программы и всех остальных условий и обстоятельств проектирования первоначальный образ здания подвергся дальнейшему уточнению, разработке и детализации в процессе непосредственной композиционной

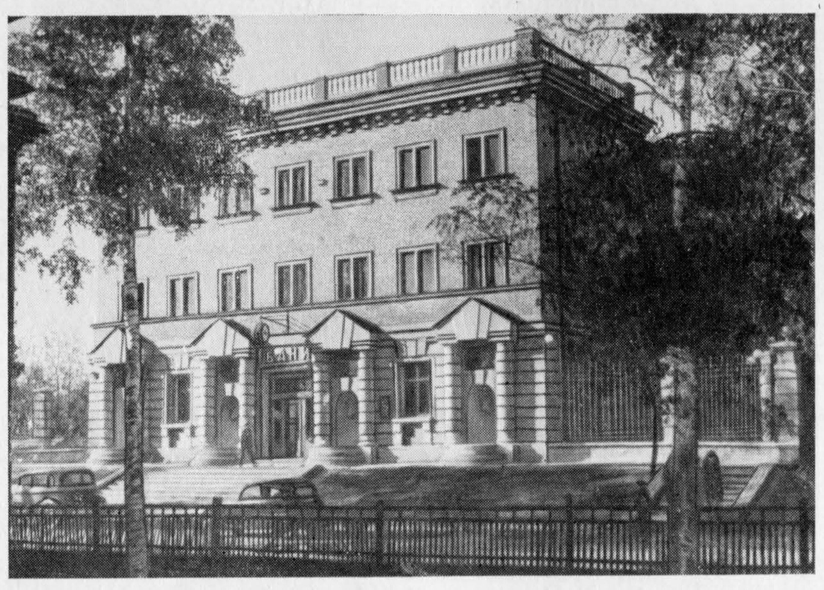
работы. Только теперь появилась необходимость и возможность последовательной, в известной мере изолированной работы над отдельными частями замысла.

Далее началась уже детальная проработка функциональной стороны (процессов, связанных с мытьем, санитарной обработкой, условий работы обслуживающего персонала бани и пр.) и поиски наилучшим образом отвечающей ей внутренней планировки здания. Действовавшие в то время нормы проектирования бань были довольно жесткими. Тем не менее нами делались попытки внести во внутреннюю планировку бани в Удельной некоторые новшества, в частности, устроить между раздевальней и мыльной небольшие помещения для искусственной сушки тела подогретым воздухом, разделить при планировке раздевален «грязные» и «чистые» процессы. Однако такое разделение увеличивало площадь раздевален примерно на 30% против нормы, а искусственная сушка, как показал опыт реконструкции старых бань, не прививалась, поэтому при дальнейшем уточнении проекта нам пришлось от этих новшеств отказаться.

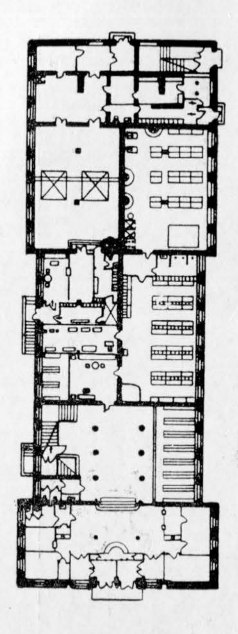
Имевшиеся материальные возможности не позволили применить в этой бане какие-либо новые конструктивные решения. Стены ее — кирпичные, в мокрых помещениях утолщенные до трех кирпичей, с внутренним изоляционным слоем. Перекрытия — монолитные железобетонные. Наружной штукатурки заднего и боковых фасадов мы с самого начала решили не делать, оставив в проекте оштукатуренным лишь уличный фасад. В процессе разработки рабочего проекта мы пошли дальше и ограничились наружной штукатуркой только первого этажа лицевой части здания, включая ризалиты боковых фасадов. В штукатурке были оставлены такие архитектурные детали, как венчающий карниз, фасадные тяги и наличники окон главного фасада.

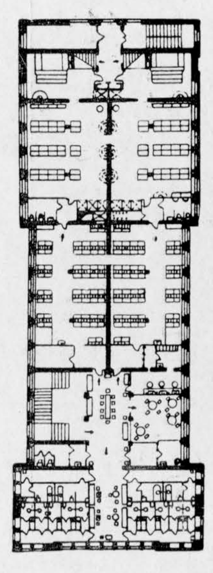
Внешний облик, точнее, главный фасад здания сформировался легко и как-то сразу; в основу его решения была положена общая классическая композиционная концепция и применены детали классической архитектуры, хотя и несколько утяжеленные и монументализированные: двухколонные портики первого этажа, примыкающая к фасаду ограда со столбами, повторяющими ордер пор-





Перспектива к техническому проекту бани
(выполнена арх. Л. С. Косвеном) и фотография с натуры





тиков, венчающий карниз. С формальной точки зрения композиция фасада удалась, но ее характер был явной уступкой вкусам того времени — почти всеобщей тенденции внешнего, поверхностного использования классического наследия.

Моими непосредственными помощниками в разработке проекта и осуществлении авторского надзора (которых я включил в работу в качестве соавторов) были молодые архитекторы М. М. Абрамович и М. И. Зимичев. К активной работе над уточнением задания и решению функциональных и некоторых конструктивных и санитарно-технических вопросов я привлек, как и в других подобных случаях, специалистов — представителей заказчика, в частности инженера И. Д. Буданова, ведавшего всеми связанными со строительством делами банно-прачечного треста и имевшего практический опыт работы в данной области.

Первые годы эксплуатации бани в Удельной показали, что ее планировка и хорошее качество выполнения строительных работ позволили создать в ней благоприятные условия для эксплуатации и прежде всего необходимые удобства для посетителей.

Когда в 1939 г. возник вопрос о строительстве бани на Рябовском шоссе (у северо-восточной границы города, за Большой Охтой), а затем в некоторых других районах города, мне предложили на основе проекта бани в Удельной разработать типовой для Ленинграда проект бани несколько большей пропускной способно-

1 0 1 2 3 4 5 10 15 м

Планы первого и второго этажей бани на Рябовском шоссе. Технический проект

сти — на 250 человек в час. Я привлек к этой работе инженера А. И. Эфраимовича, выросшего у меня в мастерской из рядового чертежника в опытного и очень дельного проектировщика и строителя, что он и доказал в совместной работе по строительству большой бани на улице Чайковского и других объектов.

При разработке этого нового проекта, внеся ряд не очень значительных изменений в архитектурную концепцию удельнинской бани и подняв ее пропускную способность на 25%, мы лишь на 12—14% увеличили объем здания.

Но внешний облик здания бани в Удельной я не хотел повторять для других районов Ленинграда и в поисках иного характера архитектуры и более современного образа здания пошел на его полную переработку, использовав в какой-то мере опыт композиции бани на улице Чайковского, строительство которой к этому времени было закончено.

В окончательном, утвержденном варианте главный фасад бани, как и остальные ее фасады, был задуман в кирпиче, с частичным применением (только для архитектурных деталей) естественного камня типа гатчинского известняка или штукатурки и использованием обыкновенного кирпича в качестве декоративного материала (кладка кирпича углом наружу под окнами третьего этажа).

В этом решении архитектурный облик здания типовой бани, конечно, свежее и современнее, чем бани в Удельной, хотя и здесь есть некоторый налет формалистического подхода к композиции. Если сравнить окончательный вариант фасада с некоторыми промежуточными эскизами, то окажется, что в последних было больше логики, так как они вернее отражали внутреннюю структуру здания, которой не отвечает трехчастное членение фасада утвержденного и принятого к строительству варианта.

При разработке этого проекта я не ставил перед собой задачу установить строгую и закономерную систему пропорций ее фасадов. Теперь же, работая над книгой, я попытался проанализировать, отвечают ли какой-либо системе интуитивно установленные пропорции главного фасада этой бани.

В предпоследнем варианте фасада я нашел бесспорные доказательства того, что закономерная система пропорций в нем сущест-

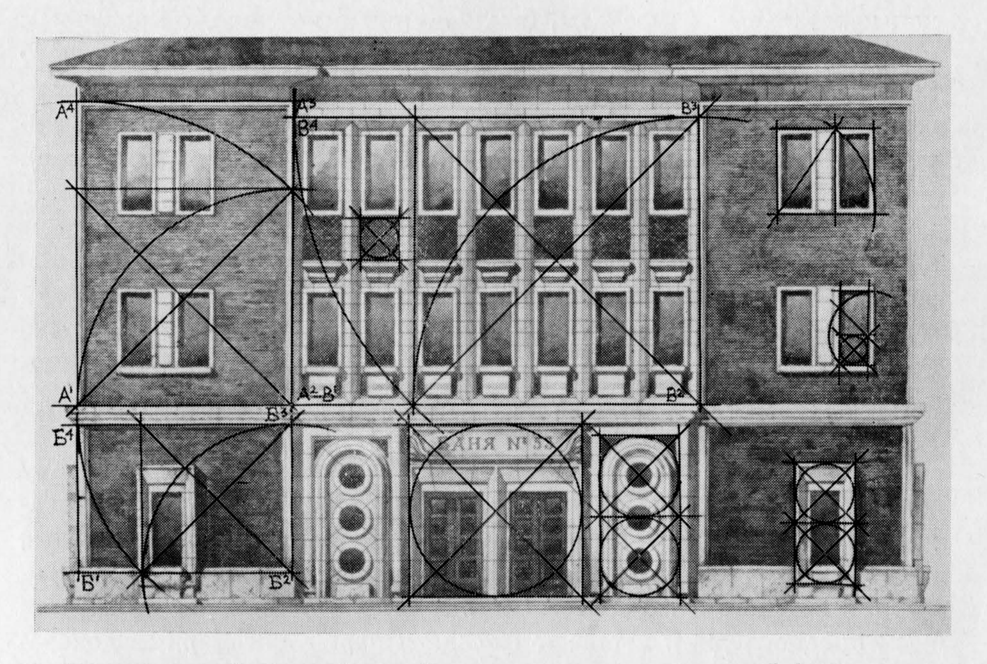
вует и что развить ее и довести до конца было бы не так сложно, это требовало лишь незначительной доработки фасада без изменения общего замысла и внутренней планировки здания.

При анализе композиционной структуры фасада я установил, что отдельные его части своими размерами и отношениями отвечают так называемому канону Поликлета, т. е. «квадратной» системе пропорций; они построены на принципе квадрата и прямоугольника, бо́льшая сторона которого является диагональю квадрата. Так, верхняя плоскость бокового ризалита (второй и третий этажи) $А_1$, $А_4$, $А_3$, $А_2$ является прямоугольником, вертикальная сторона которого равна диагонали квадрата со стороной, равной основанию прямоугольника (горизонтальной его стороне).

Нижняя часть бокового ризалита $Б_1$, $Б_4$, $Б_3$, $Б_2$ не только образует подобный прямоугольник, повернутый на 90°, но находится в обратном отношении к первому, так как их основания равны $А_1А_4 : А_1А_2 = Б_4Б_3 : Б_1Б_4$.

Средняя часть фасада (второй и третий этажи) $В_1$, $В_4$, $В_3$, $В_2$ также образует прямоугольник, основание которого равно диагонали квадрата со стороной, равной высоте прямоугольника. Портал входа с доской над ним образует квадрат. Прямоугольник декоративной арки с тремя круглыми окнами сбоку от портала равен двум квадратам. Также двум квадратам равны прямоугольники боковых окон с обрамляющими их наличниками (в первом этаже).

Все окна второго и третьего этажей образуются из квадрата со стороной, равной ширине окна, и прямоугольника со стороной, равной диагонали этого квадрата.



Промежуточный чертеж фасада бани и основа схемы пропорций фасада

Кирпичные декоративные вставки под окнами третьего этажа центральной части фасада образуют также квадраты.

Дорабатывая фасад в этом направлении, надо было распространить интуитивно принятый мной принцип построения отдельных частей фасада и его деталей на весь фасад и привести все в единую общую систему пропорциональных отношений, что, представляется, было бы вполне возможным при условии уточнения и незначительного изменения отдельных размеров.

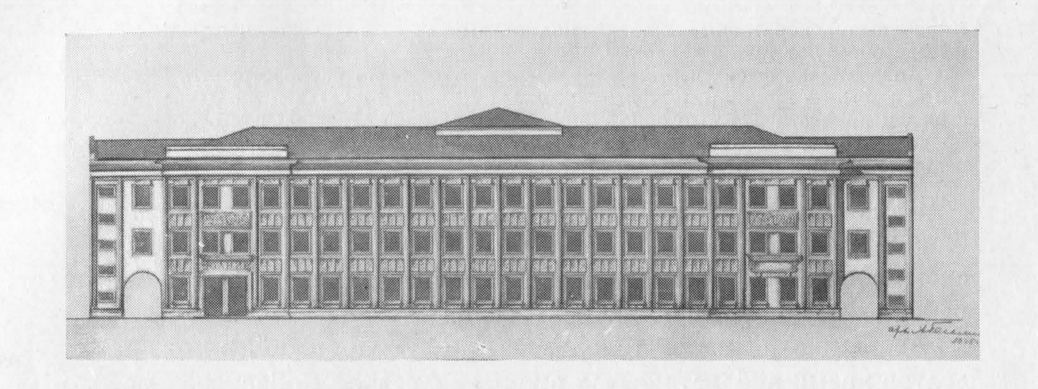
В те же годы (1935—1939 гг.), когда проектировалась и строилась баня в Удельной и начиналась работа над проектом бани на Рябовском шоссе, я построил баню на улице Чайковского (Дзержинский район), самую крупную в Ленинграде.

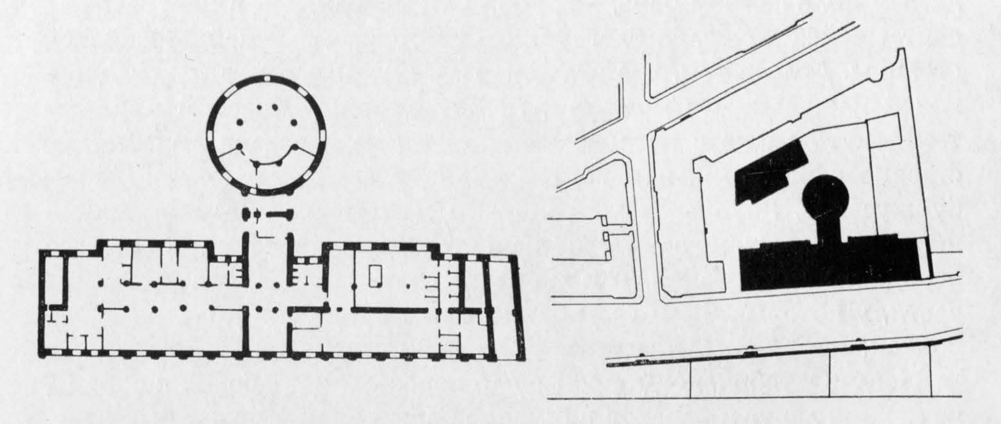
Дзержинский район города, как и Смольнинский, в который он долгое время входил, не был в тридцатых годах обеспечен необходимым количеством бань, хотя оба они находились в центральной, считавшейся наиболее благоустроенной, части бывшей российской столицы. Дело в том, что эта центральная часть города — от Дворцовой площади до Смольного, между Невой и Невским проспектом — чуть ли не с петровских времен была заселена преимущественно офицерами, придворными, дворянской знатью, позднее — буржуазией, крупными чиновниками и другими представителями имущих классов, не заинтересованных в развитии сети бань общего народного пользования. Там же размещались гвардейские воинские части, у которых были свои бани при казармах и в полковых слободках.

После Октября, когда произошло переселение рабочих с окраин, из хижин, лачуг и бараков в бывшие барские квартиры и особняки, новое население этих центральных районов оказалось без достаточного количества бань. Поэтому возникла необходимость постройки в первую очередь для Дзержинского района новой большой благоустроенной бани.

Работа эта была интересна тем, что заказчик в задании на проектирование высказал пожелание модернизировать традиционный тип русской бани, что меня как автора проекта чрезвычайно заинтересовало.

В наших исканиях приходилось очень считаться с действовавшими тогда нормами проектирования, составленными для бань старого типа; ими была установлена минимально необходимая площадь обычного отделения бани на одно расчетное место (1 человек





Фасад бани на улице Чайковского (промежуточный вариант проекта). План первого этажа и генеральный план (один из первых вариантов проекта)

в час) и, следовательно, соответствующая ей жестко лимитированная кубатура здания.

В наших новаторских поисках, которые отразились в ряде планировочных вариантов, мы пытались даже отказаться от обычной русской парильной с каменкой и полком. Но такое предложение встретило возражения со стороны исполкома Дзержинского районного Совета, который, надо сказать, все время интересовался проектированием и строительством бани.

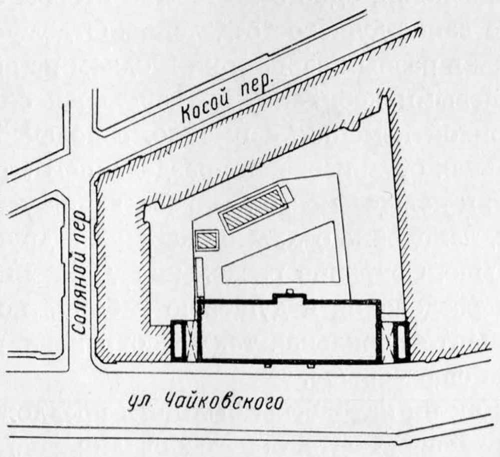
Таким образом, пришлось «восстановить в правах» традиционную парильную, которую вначале, учитывая зарубежную практику,

мы не считали нужным устраивать. Впрочем, поиски шли не только в этом направлении. Мы пытались по-новому организовать сам процесс мытья, заменив душевыми обычные мыльные с общими скамьями, водоразборными кранами и шайками. Таким был первый вариант проекта.

Отведенный для постройки бани участок расположен по южной стороне улицы Чайковского между набережной реки Фонтанки и Соляным переулком. Это двор трапециевидной формы, застроенный по периметру четырех- и пятиэтажными жилыми домами, северный уличный фронт которого длиной 72 *м* был свободен от застройки. Глубина участка от красной линии по улице Чайковского до существовавшей застройки менялась от 30 *м* (слева) до 70 *м* (справа). Правую границу образовывал глухой брандмауэр соседнего здания.

Учитывая эту застройку, надо было по двум его сторонам выделить полосу шириной около 10 *м*, чтобы организовать для жилых домов свой хозяйственный двор, хотя это значительно уменьшало размеры участка, необходимого для постройки бани.

По первому варианту проекта, в соответствии с программой, баня намечалась трехэтажной с ее расположением в основном вдоль северной границы участка. Кроме того, предусматривалось строительство отдельно стоящей котельной. Так как площадь застройки здания получалась при этом недостаточной, то во дворе по оси фасада здания была запроектирована, как нам казалось, менее загромождавшая тесный участок круглая в плане дополнительная пристройка, три этажа которой были отведены под ванно-душевое отделение, заменявшее часть обычных отделений с парильными. В лицевом кор-



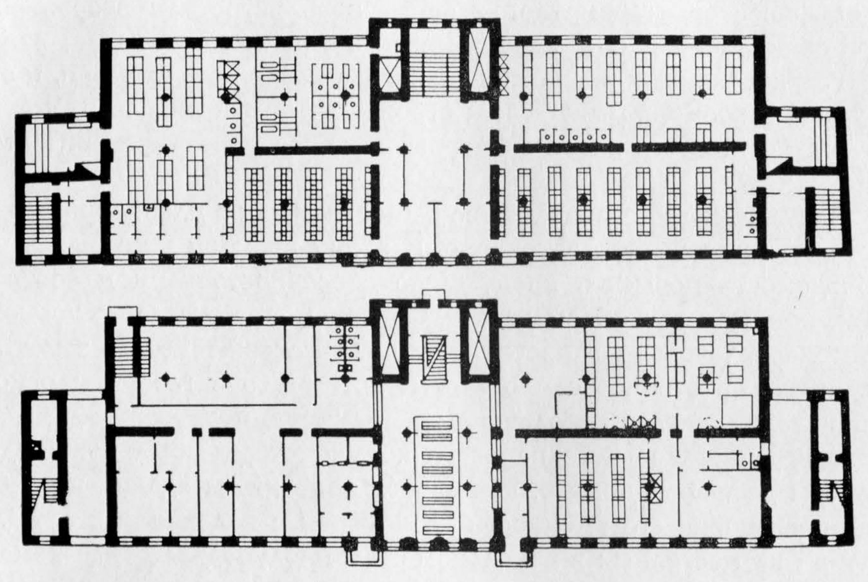
Генеральный план бани. Предпоследний вариант проекта

пусе размещались: в первом этаже — вестибюльная группа и отделение «Мать и дитя»; во втором и третьем этажах — по два нормальных отделения с парильными; раздевальные в них были организованы по принципу разделения «грязного» и «чистого» движения. Затесненность участка в этом варианте побудила нас отказаться от круглого дворового корпуса и увеличить глубину лицевого корпуса, сохранив площадь застройки и выиграв на периметре наружных стен. Тем самым были уменьшены теплопотери здания, что имеет весьма существенное значение для экономичности эксплуатации бани.

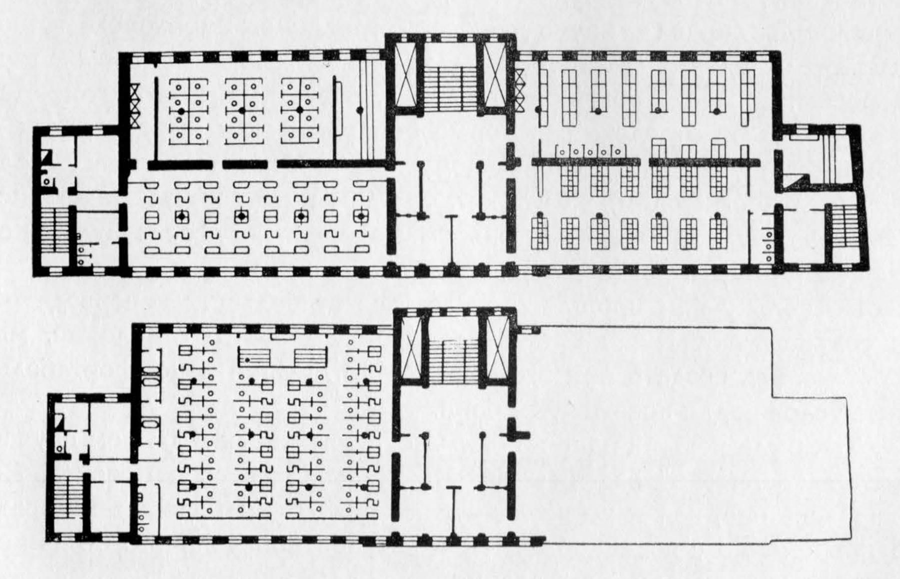
В следующем варианте проекта мы сначала пытались сохранить несимметричную планировку, с вестибюлем и входом, расположенными в левой части здания, размещая ванно-душевые отделения поэтажно в основном прямоугольнике плана, но это не давало хорошего решения. Чертежей этого промежуточного варианта у меня не сохранилось.

В следующем варианте вестибюль занял центральное место, а в первом этаже расположились: налево от вестибюля — служебные помещения и бойлерная, направо — отделение «Мать и дитя», во втором и третьем этажах — четыре отделения, причем за счет уменьшения одного из них во втором этаже организовано небольшое ванно-душевое отделение. Отделения третьего этажа разработаны в разных вариантах. В одном из них общая мыльная заменена душевыми кабинами, но парильная сохранена, хотя и без традиционной каменки, а именно, с подачей пара из котельной. Раздевальная организована с разделением «грязного» и «чистого» движения, и каждое место для раздевания устроено изолированно от других, наподобие открытой кабины. В другом варианте мы пошли еще дальше. Сохранив раздельное движение, мы объединили кабину для раздевания и душевую кабину, поставив их рядом. В этом варианте парильная также сохранена, но по своим размерам сделана еще меньше.

Как ни интересны были эти предложения, хотя бы с точки зрения эксперимента, они требовали значительно большей площади на одно помывочное место и уменьшали тем самым общее количество мест и пропускную способность бани, а парильные без каменки и



Планы первого и второго этажей бани. Один из последних вариантов проекта



Планы с вариантами решения отделений бани

специфического «ароматного» пара вновь встретили возражения при общественном обсуждении проекта в районе.

Разработка этих вариантов требовала известного времени, и это оказалось возможным, так как строительство бани было временно отложено, а средства на экспериментальное проектирование имелись.

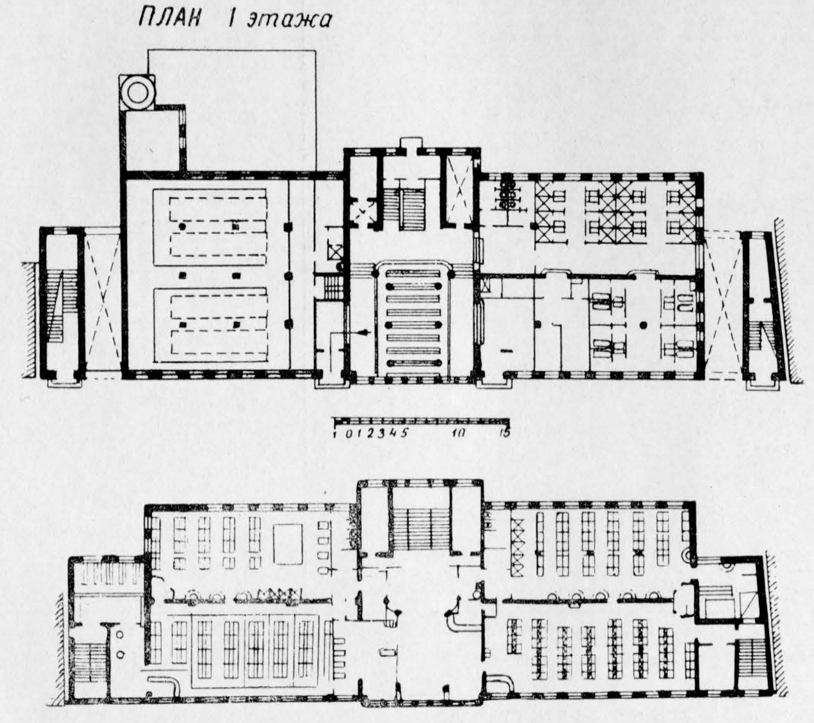
В 1938 г., когда строительство бани включили в план, ее проектирование было быстро закончено. К этому времени уточнилась необходимость повысить пропускную способность бани и соответственно увеличить объем здания. Одновременно оказалось возможным первоначально запроектированные паровые котлы заменить водяными, а это позволило ввести котельную в габариты основного здания, сделав небольшую одноэтажную пристройку для Шуховского вертикального парового котла, который был нужен для работы дезинфекционных камер. Бóльший объем здания потребовал повышения его этажности до четырех с половиной этажей. В здании разместились: в цокольном этаже-полуподвале — дезкамера и котельная, занявшая по высоте также часть первого этажа; в первом этаже, в центре — вестибюль, слева (по фасаду) — второй свет котельной, справа — ванно-душевое отделение. Во втором этаже слева — отделение «Мать и дитя» с самостоятельным входом и гардеробом; справа — обычное отделение. В третьем и четвертом этажах — четыре отделения, которые попарно могли превращаться в обмывочно-дезинфекционные пропускники. Центральная часть здания (над вестибюлем) во втором, третьем и четвертом этажах использовалась под ожидальные, парикмахерские, буфет и другие помещения общего пользования.

Поскольку нам пришлось отказаться от больших нововведений и сохранить обычный прием планировки банного отделения, мы постарались создать при этом возможно лучшие и комфортабельные условия для посетителей бани.

Так была решена одна из самых существенных в данном случае частей творческой задачи — функциональная сторона проекта. Но решалась она, как и во всех других приведенных здесь примерах, одновременно с возникновением и разработкой цельного объемно-пространственного образа здания.

В конкретных условиях данного участка и примыкающей к нему уличной застройки внешняя объемно-пространственная организация здания не играла той роли, как при открытом, обозреваемом со всех сторон участке. В случае, когда улица застроена сплошным фронтом, главный фасад здания можно решать самостоятельно, считая, что здание является простым параллелепипедом, только одна грань которого видна со стороны улицы, и посторонний зритель как бы не знает, какое объемное построение имеет здание со стороны двора. Во всяком случае, из этого я исходил с момента зарождения образа.

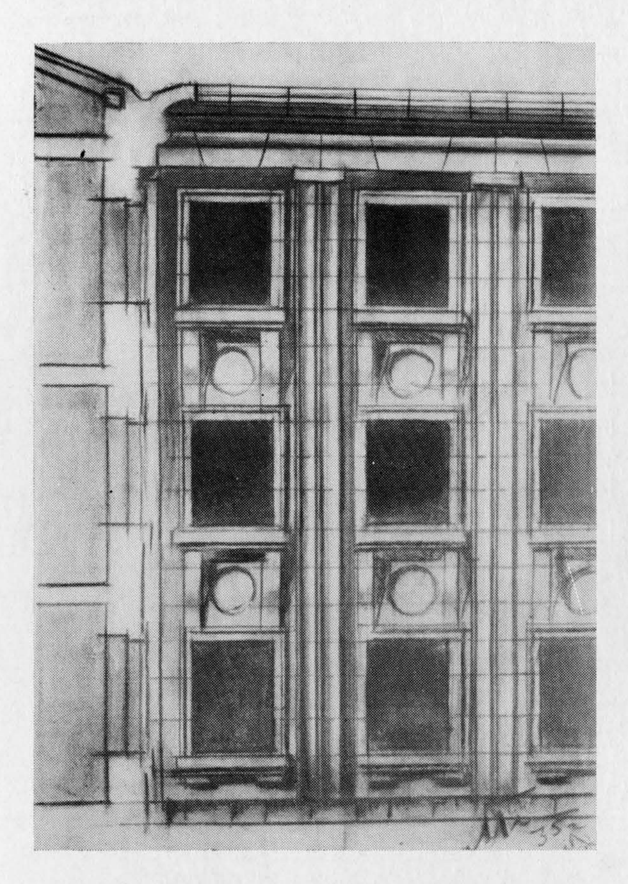
Кроме того, надо было учитывать, что это здание сугубо утилитарного назначения со сравнительно крупными помещениями, но с единым конструктивным и планировочным модулем. Таким образом, известное однообразие и повторяемость на фасаде принятого архитектурного мотива могли и должны были иметь место. Остава-



Планы первого и второго этажей. Технический проект

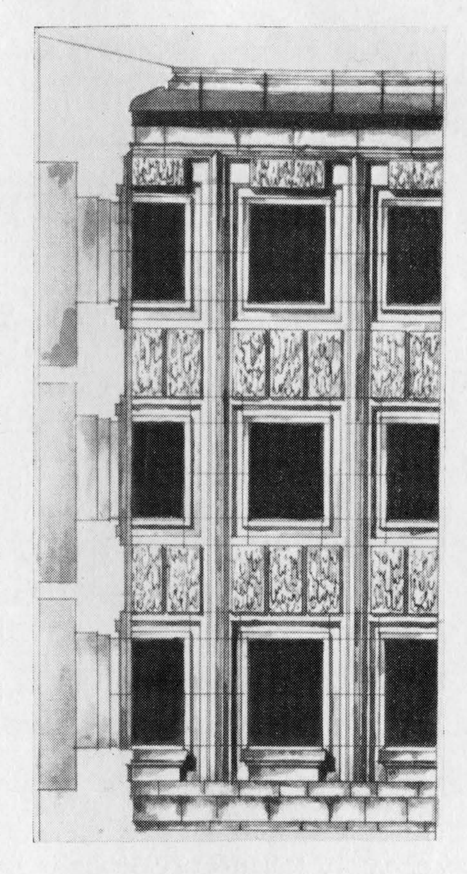
лось лишь найти хороший мотив такого многократно повторяемого элемента (модуля) фасада. Так возникли фрагмент и схема первого варианта фасада.

Этот первоначальный закономерно построенный фрагмент фасада нарисовался (это часто бывало в моей работе) в привычных и легко рождавшихся, как бы уже хранившихся в памяти классических, хотя и модернизированных формах, с ордером в виде пилястр, хорошо мне знакомым еще со времени моей работы с И. А. Фоминым, но по-своему трактованным в деталях. Начало фасада я пробовал акцентировать легкой раскреповкой в три окна с размещенным на ее оси спаренным входом в здание, а его конец — проездом. Я думаю, что решить раскрепованную часть и проезд следовало иначе. В дальнейших поисках я отказался от этого характера архитектуры и нашел более свежее и современное решение. Новый фрагмент фасада построен на своеобразных пилястрах-гуртах, окаймляющих каждый фасадный модуль, крупных, с сильной фактурой рустах, как бы образующих междуэтажные пояса, и мощном спокойном карнизе.



Эскиз фрагмента фасада
к первому варианту проекта

Фасад, соответствующий промежуточному варианту плана (с боковым вестибюлем и входом) решен симметрично, с выделением двух легких ризалитов: левого — подчеркивающего вход в здание, и правого — декоративного, создающего внешнюю симметрию.



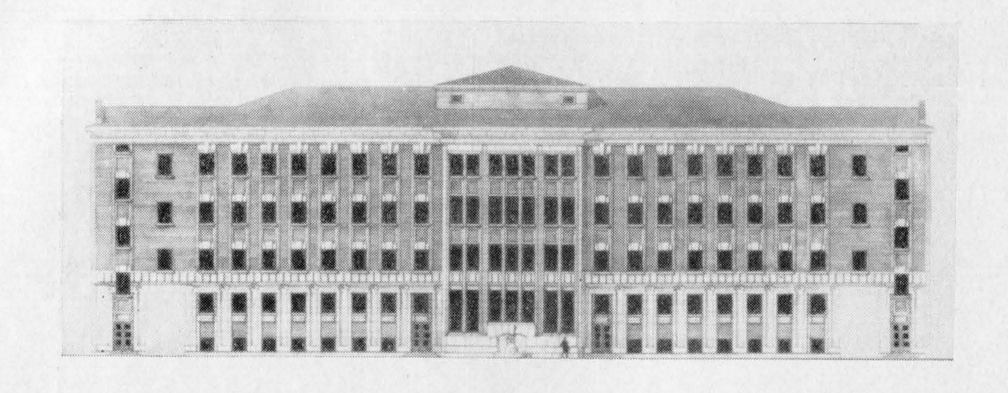
Эскиз фрагмента фасада к первому варианту проекта

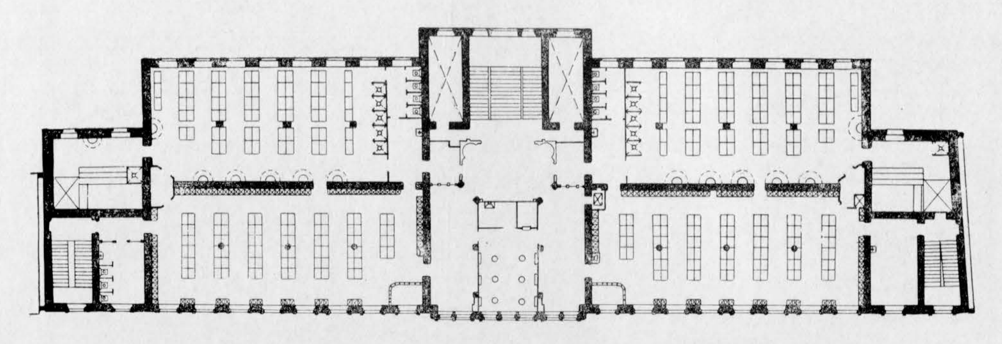
В следующем варианте здания, с центральным вестибюлем, фасад членится более закономерно и логично: раскреповкой выделен центр здания, в котором располагаются поэтажно все общие помещения, кроме вестибюля. Здесь лучше решены концы здания, подчеркивающие проезды и лестницы.

Все эти варианты фасада предполагалось выполнить в формах каменной архитектуры, но с имитацией натурального камня штукатуркой.

Хотя со стороны фасада располагались преимущественно сухие помещения, все же допускать сплошную штукатурку фасадной кирпичной стены здания бани было нецелесообразно, не говоря даже о спорности самого принципа такой обработки наружной поверхности стены.

Как в этом можно убедиться из сравнения вариантов, осуществленный фасад бани возник из предпоследнего варианта. Это видно и в его основных членениях — выделении центра легкой раскреповкой, в характере деталей на концах фасада и в их упрощении. Повышенная этажность здания (почти пять этажей) вызвала





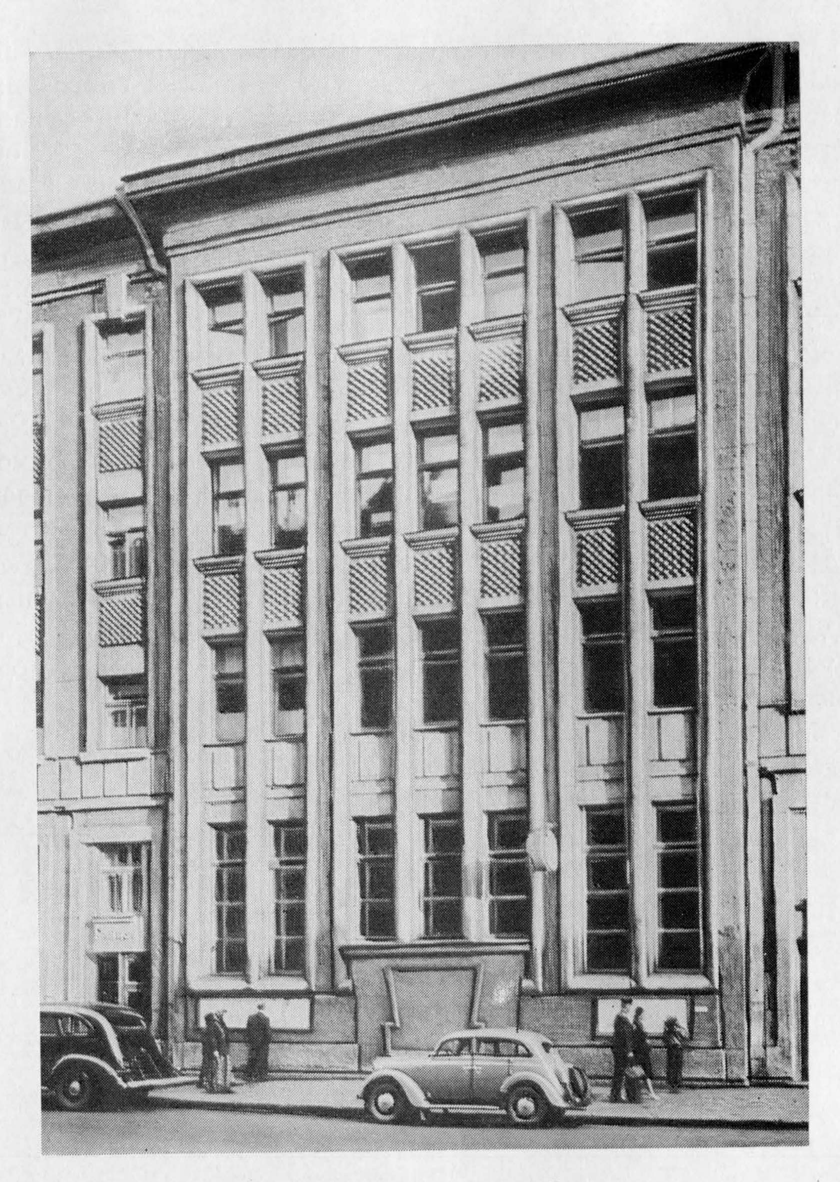
Фасад и план третьего этажа бани. Окончательный проект

дополнительное его членение по вертикали путем выделения цокольного и первого этажей, обоснованного разным характером поэтажно распределенных групп помещений.

Существенным отступлением от первых вариантов был отказ от сплошной штукатурки фасада и ее сохранение только в деталях — карнизах, тягах, наличниках, которые мне, конечно, хотелось выполнить в естественном камне, но пришлось сделать штукатурными.

При разработке рабочего проекта бани мы внесли в конструкцию здания кое-что новое, что улучшило внутреннюю планировку помещений и интерьеры.

Как показывает опыт, междуэтажные железобетонные перекрытия как ребристые, так и по металлическим балкам в банях непрак-



Центральная часть фасада бани

тичны. Открытые полки металлических балок даже при частой их окраске масляной краской постоянно подвергаются коррозии: на краске проступает ржавчина, а сама краска отстает и осыпается, а при открытых железобетонных балках на их кромках образуются капли воды, подшивать же балки нельзя, так как в замкнутых пазухах образуется конденсат. Балки с плитой понизу и заполнением между ними утяжеляют перекрытие. Поэтому мы применили грибовидные железобетонные перекрытия на круглых колоннах. Эту конструкцию предложил много лет работавший со мной старший конструктор моей мастерской инженер И. М. Зильберман. Осуществленные по его проекту перекрытия в процессе эксплуатации бани полностью себя оправдали. И. М. Зильберман и мой соавтор по последним вариантам проекта А. И. Эфраимович оказали мне большую помощь как в процессе разработки проекта, так и в обеспечении систематического авторского надзора. Хочется назвать и имя производителя работ — инженера А. А. Кроля, который вместе с нами добивался высокого качества строительных и отделочных работ. Все это сказалось в дальнейшем в процессе эксплуатации бани, хорошо сохранившейся даже в тяжелых условиях тридцатимесячной блокады Ленинграда.

Баня на улице Чайковского до сих пор является излюбленной баней ленинградцев.

●

Мемориальная доска-стела крейсера „Аврора"

Осенью 1939 г. партийными и советскими органами Ленинграда было принято решение воздвигнуть к XXII годовщине Великой Октябрьской социалистической революции памятник в ознаменование участия легендарного крейсера «Аврора» во взятии штурмом Зимнего дворца — последнего оплота буржуазного Временного правительства — революционным пролетариатом Петрограда и моряками Балтийского флота.

«Крейсер «Аврора» громом своих пушек, направленных на Зим-

ний дворец, возвестил 25 октября начало новой эры — эры Великой социалистической революции». Этот текст, который должен был быть высечен на памятнике, составлял основу полученного мной задания на проектирование, его идею.

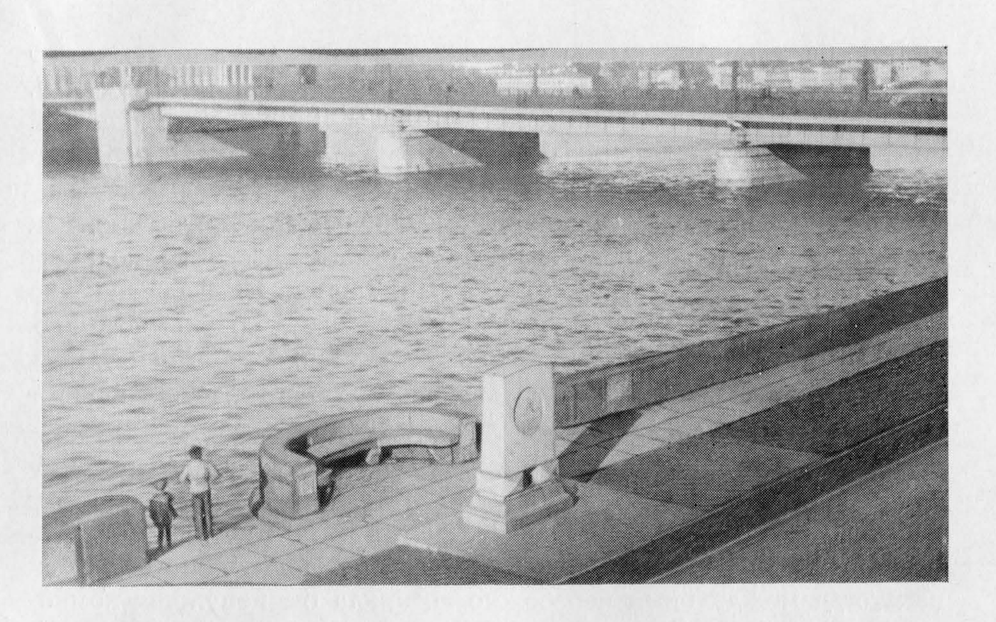
Памятник намечалось воздвигнуть на набережной Красного флота, на ближайшем к мосту Лейтенанта Шмидта отрезке набережной Невы со стороны взморья, недалеко от того места, где в исторические октябрьские дни 1917 г. стояла «Аврора». Уточнить местоположение памятника должен был я сам, как автор проекта.

Мне было поручено в кратчайший срок разработать и представить на утверждение проект памятника, а затем непосредственно руководить его осуществлением. Памятник должен был быть закончен к 7 ноября 1939 г. Задача была ответственной и довольно трудной, особенно учитывая короткие сроки выполнения всех работ по проектированию и строительству, но зато интересной в творческом отношении.

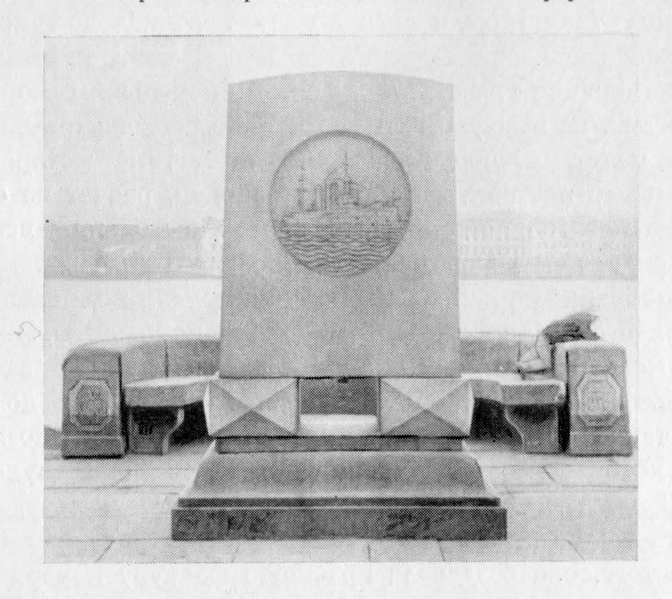
Решение ее рисовалось мне в следующем виде. Содержание памятника могло быть раскрыто полно и ярко изображением крейсера «Аврора» в виде барельефа и лаконичной, выразительной надписью, для которой вполне подходил приведенный выше текст.

Точное место постановки памятника я выбрал на оси первого от моста спуска к воде (характерного элемента невских набережных) — оно казалось мне наиболее удачным. Спуск этот состоит из полуциркульной, выступающей в реку площадки с гранитным парапетом и скамьей и двух симметрично обнимающих этот выступ гранитных лестниц, ведущих к воде. С Невы этот выступ, кроме того, как бы закреплялся удачным архитектурным фоном — классическим коринфского ордера портиком трехэтажного здания Музея истории Ленинграда (1826—1827 гг., архитектор В. А. Глинка).

Такое местоположение памятника-стелы требовало прежде всего соответствующего материала — гранита, близкого по своей структуре, цвету и отделке поверхности к красному граниту набережной. Кроме того, мне представлялось необходимым добиться стилевого единства архитектуры набережной и памятника, чтобы он органически вошел, как бы врос, в сложившийся ансамбль берегов Невы.



Набережная Красного Флота и стела «Авроры»



Мемориальная стела крейсера «Аврора»

Мне была предоставлена возможность использовать порфир от пьедестала снятого с площади Восстания памятника Александру III. Этот розово-красный, ровный по цвету, довольно мелкозернистый по своей структуре материал вполне подходил к граниту набережной.

Условия места расположения памятника и его окружение, как мне казалось, не допускали его решения в виде обелиска, колонны или другой вертикальной композиции. Такие вертикали обычно слишком сильно центрируют пространственную композицию. В большинстве случаев они могут быть поставлены по оси улицы, площади, сквера, желательно на каком-то нейтральном фоне — неба, зелени и т. п.

В данном случае единственно возможной представлялась постановка памятника напротив спуска к Неве, сбоку от проезжей части набережной, ближе к ее парапету. При этом не следовало ставить памятник по оси портика здания Музея истории Ленинграда, так как тогда между ними неизбежно возникла бы ненужная композиционная связь. Близость моста и поднятый к нему уровень набережной также были не в пользу вертикальной композиции памятника.

Мое намерение увязать памятник с небольшим по размерам полуциркульным выступом спуска к Неве, незначительная ширина тротуара и примыкающего к нему газона, на котором только и можно было поставить памятник, наконец, расчет на обозрение памятника преимущественно с близкого расстояния — все это требовало придать ему сравнительно небольшие размеры.

Эти соображения направили меня на поиски композиции памятника в виде отдельно стоящей мемориальной плиты, прообразом которой могла бы быть античная стела.

Барельеф с изображением крейсера «Аврора» и поясняющая надпись также говорили в пользу именно такого композиционного приема, который позволял решить стелу в виде двухсторонней каменной плиты. На фасаде стелы, обращенном к Неве, я наметил поместить надпись. Ее было удобно читать с тротуара набережной и, кроме того, она создавала красивую фактуру поверхности гранита при рассмотрении памятника с более удаленной точки зрения.

Барельеф с изображением крейсера «Аврора» помещался на другом фасаде стелы, обращенном к проезжей части набережной и противоположному тротуару, и был оттуда хорошо виден. Для детального рассмотрения барельефа можно было предусмотреть круговой обход вокруг памятника.

Оставалось найти конкретный облик этой доски-стелы и уточнить стилевой характер ее архитектуры.

О том, как шли поиски архитектурного образа памятника, можно судить по приведенной серии последовательных эскизов-набросков, которые у меня все сохранились и воспроизводятся здесь в полном объеме. Они выполнены вечным пером, синими чернилами на меловой бумаге из одного и того же блокнота; вся композиционная работа над памятником велась изо дня в день на протяжении короткого, примерно двухнедельного отрезка времени. Только два наброска сделаны на другой бумаге, видимо, где-то между делом: мысль архитектора, захваченная творческой идеей, работает постоянно, часто даже подсознательно и в самое разное время — в том числе в часы отдыха, бессонницы, в пути, а иногда даже в процессе другой работы.

Внимательно рассматривая эту серию эскизов, можно проследить весь ход мысли архитектора, развитие, кристаллизацию идеи, художественного образа. Прежде всего обращает на себя внимание желание автора с момента возникновения первого замысла увязать памятник с местом его постановки и с характером архитектуры набережной, созданной главным образом во второй половине XVIII века. Ее архитектура еще сохраняла в характере и рисунке деталей остаточные черты русского барокко — мягкие криволинейные очертания, волюты, филенки и т. п., но наряду с этим в ней уже появилась бóльшая простота, лаконичность, прямолинейность — влияние заново открытой в конце XVIII века архитектуры античного мира.

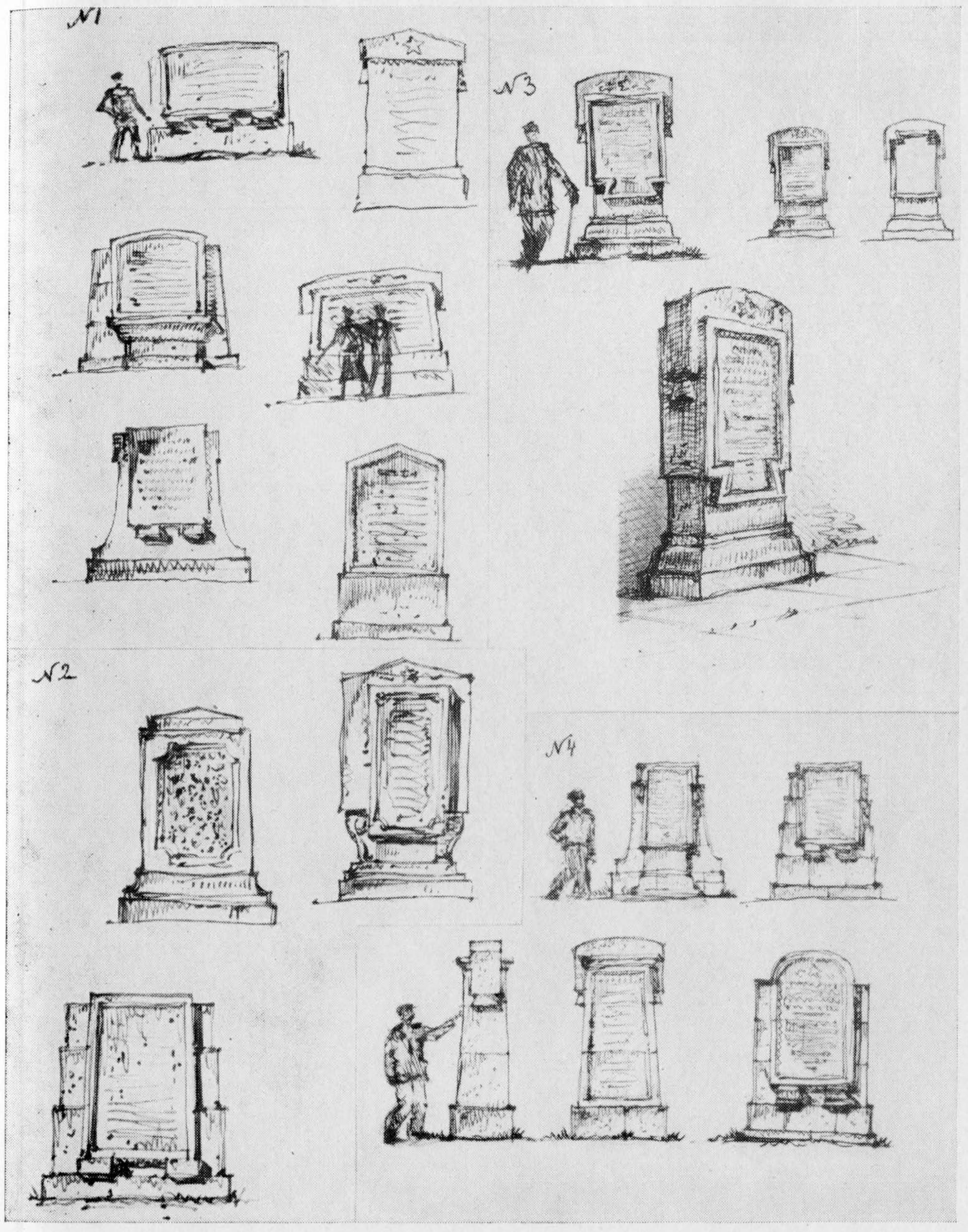
Мои поиски лучшей формы связи памятника с окружающим ансамблем можно видеть в ряде набросков: первый лист — левый нижний эскиз; второй лист — оба верхних эскиза; третий лист — все четыре наброска, композиционно очень усложненные; четвертый лист — верхний левый и нижний правый эскизы; оба верхних

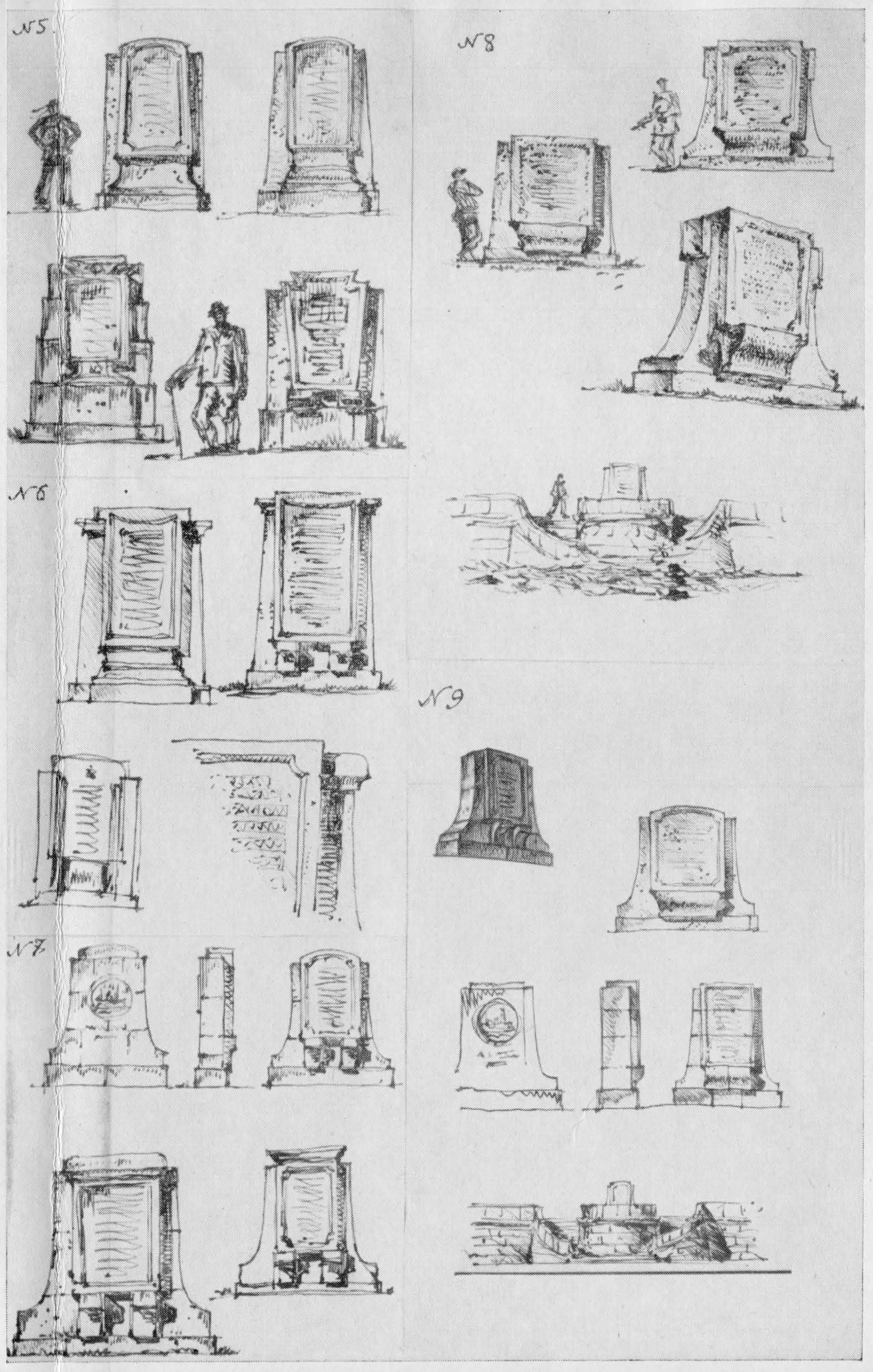
наброска пятого листа и т. д. Особенно ярко это видно на нижних эскизах восьмого и девятого листов.

В ряде других набросков — нижнем на втором листе, верхнем правом на четвертом листе, нижнем левом на пятом листе, верхнем и нижнем правых десятого листа — чувствуется влияние фоминской модернизированной классики 1920-х годов. Во многих эскизах проглядывают черты, развившиеся в окончательном замысле, например, нижний набросок второго листа, где намечается суживающаяся кверху доска с рамкой и поддерживающие ее простые камни; на верхнем левом эскизе седьмого листа и среднем левом десятого появляется круглый медальон-барельеф с изображением крейсера «Аврора». Кстати, в этом последнем наброске композиция памятника предельно упрощается, а основной массив стелы получает мягкое округление своей верхней грани. Эскиз одиннадцатого листа близок к двум правым наброскам десятого листа, но в нем мемориальная доска освобождается от каменного массива, к телу которого она была как бы прикреплена, и сама превращается в стелу — вертикально стоящую мемориальную доску. Двенадцатый лист содержит эскиз, повторяющий мысль одиннадцатого, и уточняет форму, размеры и место постановки памятника на набережной, ее связь со спуском к воде и портиком здания Музея истории Ленинграда (правый нижний набросок).

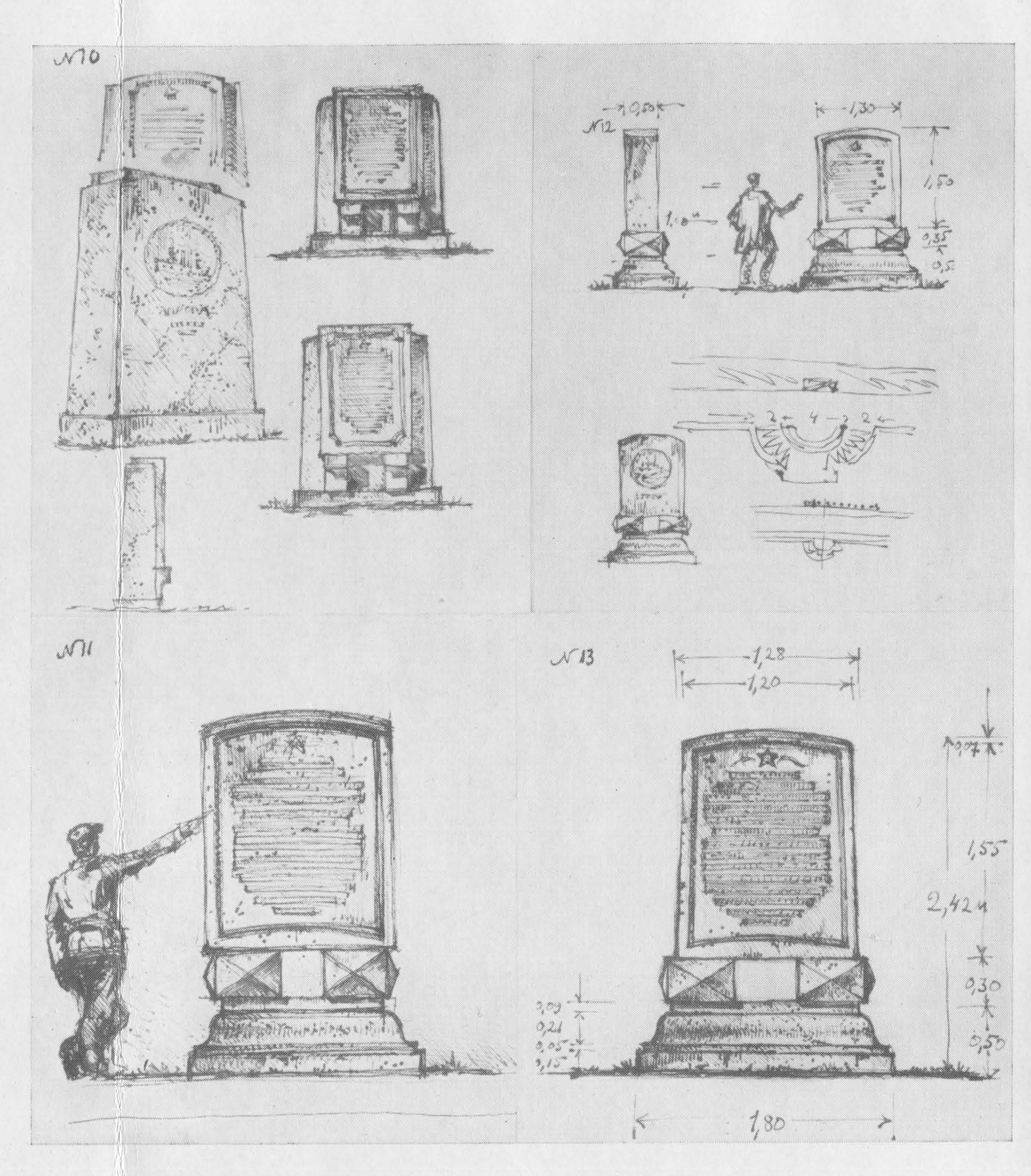
Наконец, тринадцатый лист показывает окончательное уточнение принятой мной для разработки идеи, вплоть до сужения доски кверху. На основе этого последнего эскиза появился выполненный сангиной окончательный проект, изображающий все три фасада доски-стелы. По нему мной были исполнены рабочие чертежи и шаблоны для мастеров-гранитчиков. Одновременно с последним эскизом (тринадцатый лист) я сделал проверочный перспективный рисунок, изображающий памятник на фоне Невы. При переходе к рабочим чертежам и установлении окончательных размеров памятника я проверил его пропорции, в результате чего мне пришлось внести незначительные исправления, коснувшиеся лишь отдельных деталей и размеров.

Система пропорций памятника была построена мной сначала на основе пропорциональных отношений простых чисел. Так, было установлено, что ширина основания (по двум основным фасадам) относится к ширине его поверху как 3 : 2,

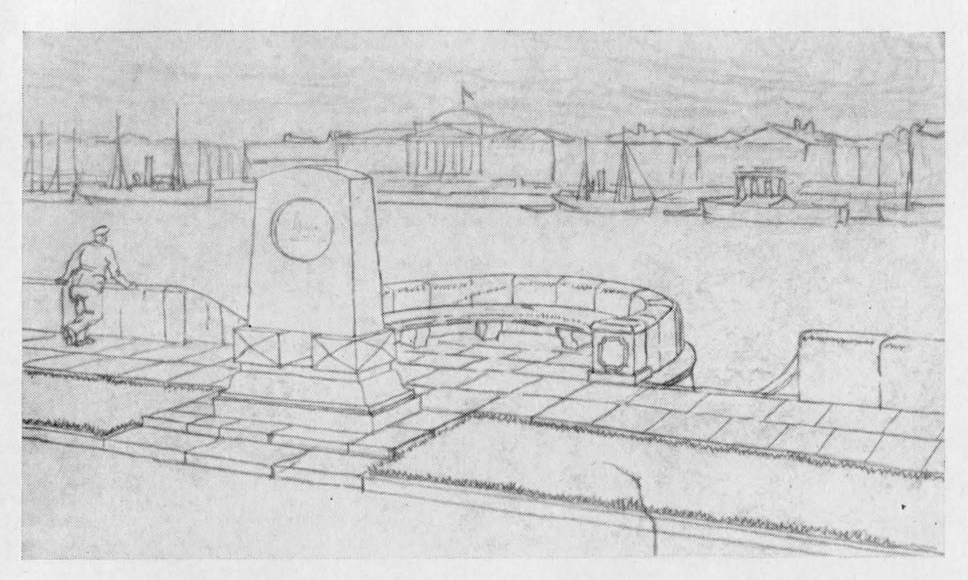

№1
№3
№2
№4

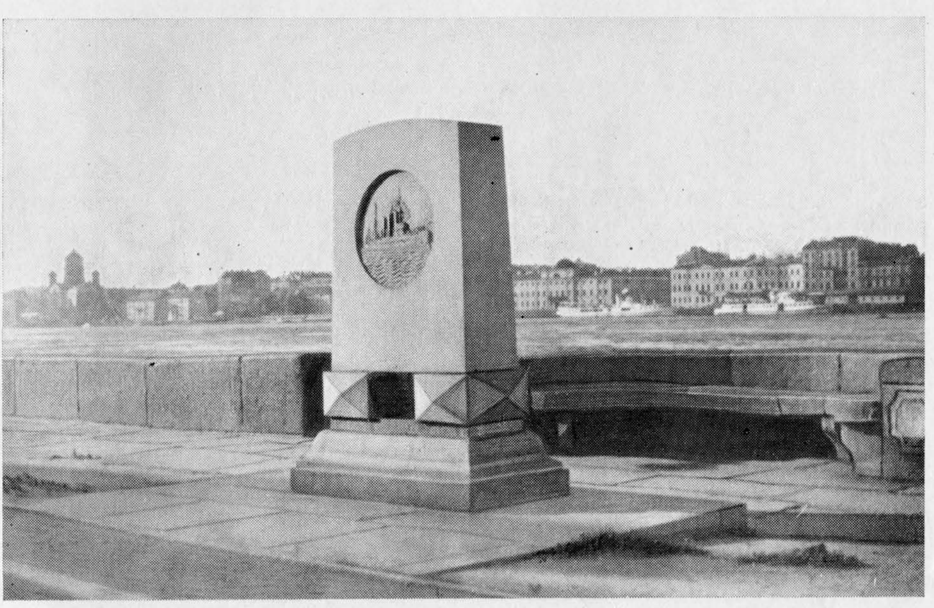


№5
№6
№7
№8
№9

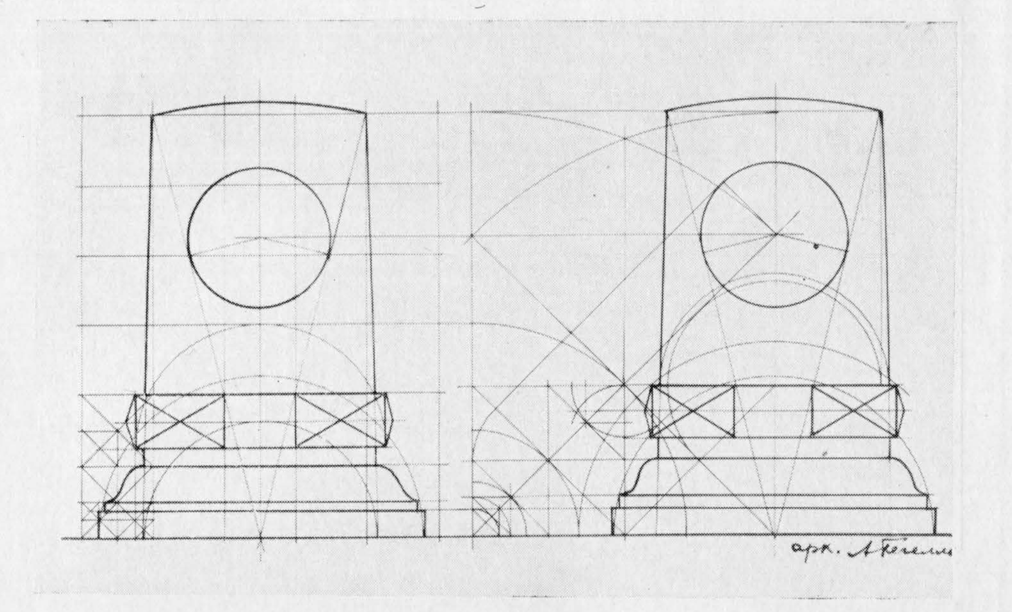


Эскизы стелы. Первый, второй и третий листы





Эскизная перспектива стелы и набережной и фотография стелы с близкой к эскизу точки зрения



Схемы пропорций стелы на основе отношений простых чисел и по канону Поликлета

а ко всей высоте памятника — как 3 : 4. Если ширину памятника поверху принять равной трем единицам, то высота основного камня (самой доски) равна четырем, а высота основания — двум, при этом последняя делится на две равные части по одной единице (от земли до верха гуська и от верха гуська до основного камня). Принятый мной в качестве основного, этот модуль равен также радиусу медальона-барельефа. Его место на доске было установлено построением двух равносторонних треугольников. Основанием одного из них со стороной, равной 4,5 модуля, является верхняя кромка нижнего цоколька *Б — Б*; вершина его треугольника определяет положение центра медальона. Другой равносторонний треугольник, построенный вершиной вниз от основания *А — А*, равного трем модулям, своей вершиной определяет нижнюю точку окружности медальона. На боковом фасаде ширина памятника понизу равна двум с половиной модулям, а поверху — одному модулю. Так просто и закономерно определились основные размеры и членения памятника.

Чтобы добиться более тонких пропорциональных отношений, построенных на более сложных математических закономерностях, основанных на отношениях иррациональных чисел, я попробовал подчинить принятое мной композиционное решение памятника «квадратной системе пропорций» (канону Поликлета), которая сочетает в себе кратные отношения простых чисел с отношениями иррациональных чисел, связанных между собой определенной взаимосвязью — в данном случае отношением $1 : \sqrt{2}$, т. е. отношением стороны квадрата, равной 1, к его диагонали, равной $\sqrt{2}$, или 1,414.

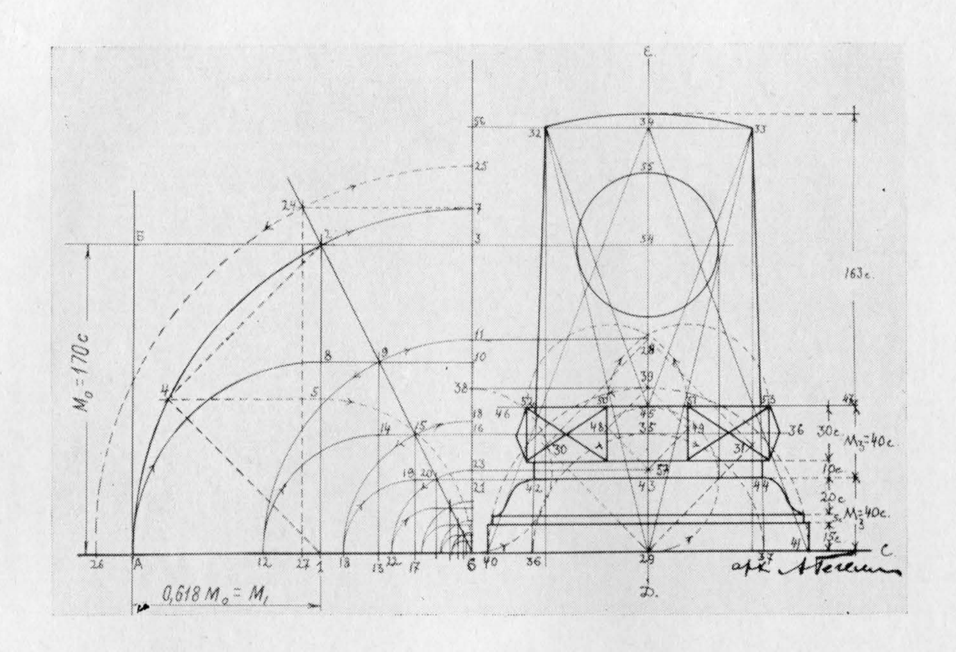


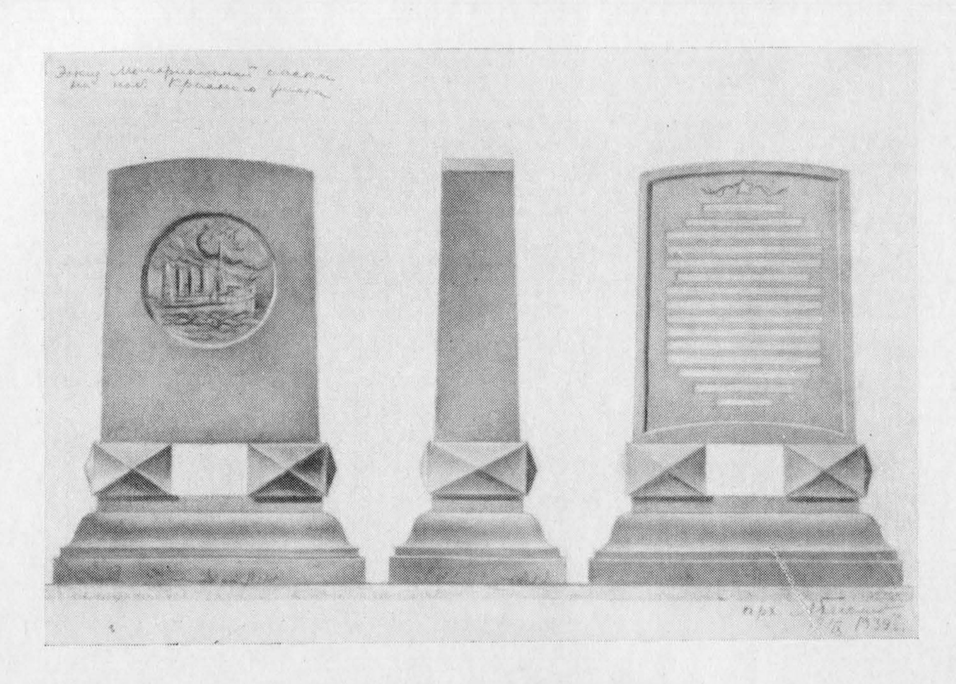
Схема пропорций стелы по закону «золотого сечения»

Я исходил из того, что памятник должен быть близок окружающим людям и по композиции, и по своему масштабу, что барельеф и надпись памятника должны быть хорошо видны и, следовательно, находиться примерно на уровне глаза высокого человека, поэтому я принял в качестве основного модуля системы 1,70 *м*, т. е. рост высокого человека. Расчет на высокий рост сделан мной сознательно, чтобы придать памятнику несколько бо́льшую монументальность и лучше связать его с набережной, масштаб деталей которой тоже несколько укрупнен. В этом легко убедиться, промерив высоту парапета набережной, сиденья гранитной скамьи, ступени спуска к воде, размеры которых для человека среднего роста великоваты.

Таким образом, я получил два ряда чисел: первый из них образует сторона квадрата, равная 170 *см*, и стороны производных от нее меньших квадратов, равные 85; 54,5; 21,25; 10,6; 5,3 *см*; второй ряд состоит из чисел, равных диагонали исходного квадрата и диагоналей его производных, т. е. 240; 120; 60; 30; 15; 7,5 *см*.

Эскизная схема построения пропорций памятника на этой основе достаточно ясна и не требует дополнительных пояснений.

Но в этом решении меня не удовлетворяло довольно заметное увеличение размера всей нижней части памятника за счет уменьшения верхней. Я сделал новую пробу, применив на этот раз систему (золотого сечения). Эта попытка увенчалась успехом, так как изменения по сравнению с окончательным эскизом (утвержденным проектом) и схемой пропорций в системе отношений простых чисел оказались небольшими и даже придавали пропорциям памятника бо́льшую тонкость и остроту.

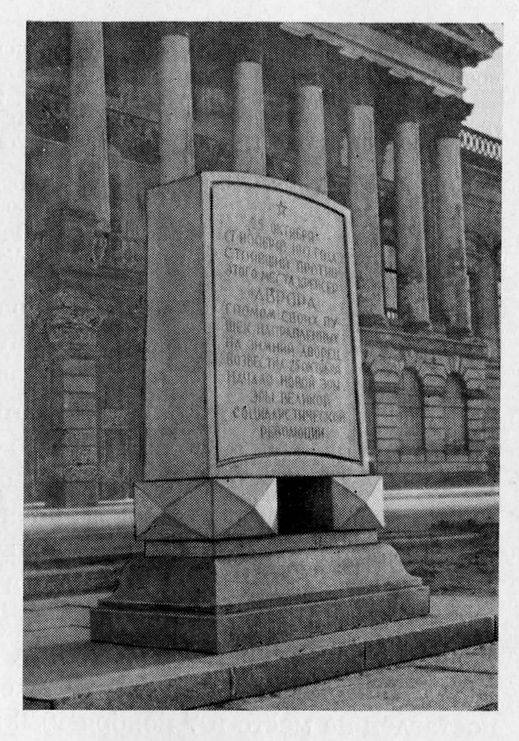


Утвержденный проект стелы

Результаты этой пробы были мной приняты и использованы при разработке рабочих чертежей.

Схема построения пропорций в этом случае оказалась следующей. На произвольной горизонтальной линии *АС* восстановлен перпендикуляр *АБ*, на котором отложен отрезок *АБ*, равный по масштабу 170 *см*, т. е. и в этом случае росту высокого человека. Этот отрезок я принял за основной модуль — M_0. На линии *АС* построен прямоугольник (половина квадрата) *1—2—3—6* (при помощи пунктирных линий *1—4*, *2—4*, *4—5* и дуги *5—6*), основание которого *1—6* равно половине линии *1—2*, или 85 *см*, т. е. половине M_0. Диагональ этого прямоугольника *6—2*, которой, как радиусом, засечены точки *А* и *7*, равна *6—7* и *6—А* и, что наиболее важно, равна 1,118 M_0, т. е. является для M_0 так называемой «функцией Жолтовского». При этом линия *А—6* делится на отрезки *6—1*, равный половине M_0, и *1—А*, равный 0,618 M_0, или M_1. Проведя радиусом *1—А* дугу *А—8*, а затем линию *8—10*, получаем прямоугольник *9—10—6—13*, диагональ которого *6—9* равна отсеченным с ее помощью отрезкам *6—11* и *6—12* и является «функцией Жолтовского» для M_1. В этом случае отрезок *6—13* равен половине M_1, а *13—12* равен 0,618 M_1, или M_2. Продолжая аналогичное построение, находим точки 18, 22, 17 и т. д., т. е. графически получаем последовательные члены ряда золотого сечения M_0, M_1, M_2, M_3, M_4, M_5, M_6 . . . , величины которых равны 170; 105; 65; 40; 25; 15; 10; 5 *см*, а также с помощью точек 25, 7, 11, 18, 23 и т. д. — последовательные члены ряда «функции Жолтовского» H_0, H_1, H_2, H_3, H_4 и т. д., равные 190; 117,5; 62,5; 45; 27,5; 17,5; 10 *см* и т. д.

Продолжая построение, в произвольной точке на линии *АС* восстанавливаем перпендикуляр *ДЕ* — ось фасада памятника. Проводим линию *11—28*, которая отсекает на оси отрезок *28—29*, равный 117,5 *см* (H_1), а с помощью проведенных под 45° линий *28—30*, *28—31*, *29—30*, *29—31* получаем точки *30* и *31*, определяющие основной размер доски-стелы поверху (117,5 *см* = H_1). Общая высота памятника (без повышения в середине, на оси памятника), принятая в эскизе (на глаз) равной примерно 240 *см*, в данном построении может быть определена как сумма $H_0 + H_3$, т. е. сумма отрезков (*6—7*) + (*7—56*), или (*6—7*) + (*7—56*), или 190 + 45 = = 235 *см*.



Стела (фасад со стороны Невы)

Проведя через точку *56* горизонтальную линию и восстановив в точках *30* и *31* перпендикуляры к этой линии, получаем точки *32* и *33*. Дуга, описанная из центра *29* радиусом *29—30*, дает криволинейную линию верха памятника. Отрезок *6—16*, равный отрезку *29—35* или M_2 = = 65 *см*, определяет наклонные боковые плоскости верхней доски памятника, если им, как радиусом, провести полуокружность, засекающую на линии основания точки *36* и *37*. Эти точки надо затем соединить с точками *32* и *33*. Отложив вверх по вертикали *6—56* отрезок *6—23* = H_3 = = 45 *см* = *23—38* и снеся точку *38* на ось памятника *ДЕ* (точка *39*), получаем отрезок *29—39*, равный $2H_3$ или 90 *см*; если им, как радиусом, описать полуокружность, то на линии основания засекутся точки *40* и *41*, определяющие ширину основания памятника *40—41*, равную 180 *см*, т. е. точно совпадающую с этим же размером на эскизе.

Линия *21—43*, проведенная через точку *21*, которая определяет M_3 = 40 *см*, устанавливает половину высоты основания памятника и верхнюю линию гуська. Отложив отрезок *43—29* кверху, получаем точку *45*, определяющую линию *46—45—47* как линию верха основания памятника.

Линия *23—57* и проведенные из точек *57* и *39* под углом в 45° линии *43—48*, *43—49*, *39—48* и *39—49* в точках их пересечения *48* и *49* устанавливают ширину просвета между опорными рустованными камнями, который получается равным H_3 = 45 *см*, а отложенный вправо и влево от точек *51* и *50* этот же размер устанавливает длину опорных камней (точки *52* и *53*).

Кстати, если построить равнобедренный треугольник *45—32—33*, а из точки *34* провести параллельные его боковым сторонам *45—32* и *45—33* линии *34—41* и *34—40*, то графически, с возможной при черчении точностью, получается второй, подобный первому, треугольник *40—31—41*, вершины которого *40* и *41* практически совпадают с конечными точками основания памятника (точками *40* и *41*). Это

является своеобразной проверкой пропорциональных закономерностей, найденных построением на основе аналитического расчета.

Проверка подобия этих треугольников указывает на некоторую неточность графического построения, но она оказывается настолько незначительной (в пределах до 0,005), что ею можно пренебречь, так как она вне пределов зрительного восприятия.

Центр круга барельефа устанавливается в точке *54*, которая определяется пересечением оси *ДЕ* и линии *Б—54*, отвечающей принятому мной росту человека. Остальные детали нижней части памятника проверяются таким же способом и отвечают по своим размерам тем или иным малым членам обоих установленных ранее рядов.

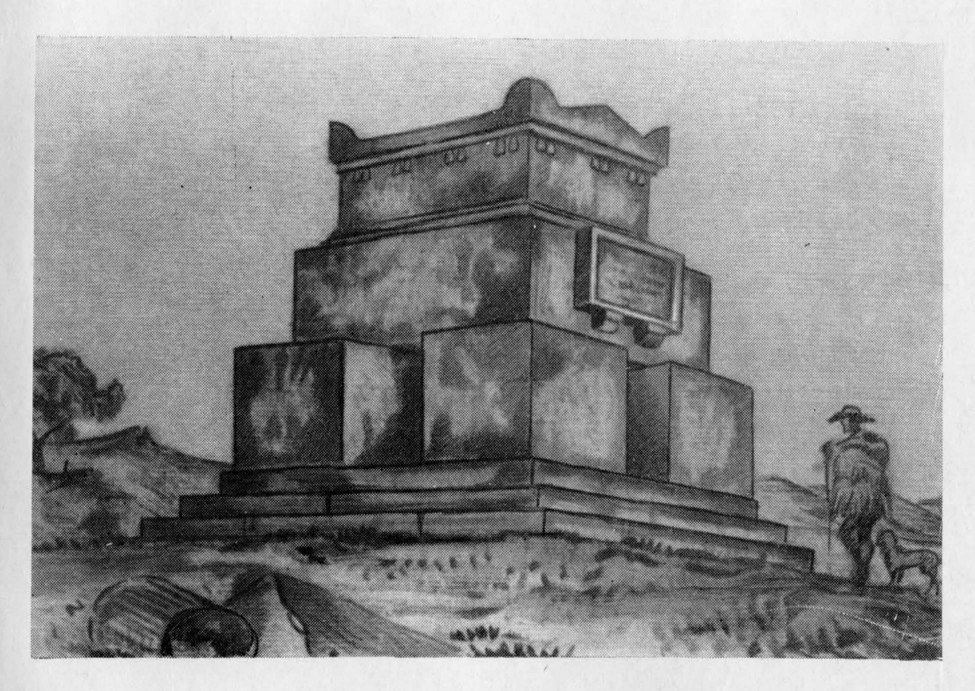
Сравнение всех трех систем проверки пропорций и окончательное их установление показывает, что опытный архитектор может интуитивно достаточно точно и правильно найти хорошие пропорции проектируемого объекта. Поэтому архитектору необходимо сознательно развивать свой глаз, но в то же время надо знать теорию пропорций и уметь пользоваться ею в процессе композиционной работы над архитектурным произведением.

Сложившийся окончательно архитектурный образ этого небольшого памятника был закреплен в рабочих чертежах, которые, кроме фундамента, были выполнены лично мной, а затем проект, включая барельеф и надпись, был осуществлен в граните мастерами-гранитчиками. К Октябрьской годовщине памятник был поставлен на место и 7 ноября 1939 г. торжественно открыт.

* * *

В 1938 г., за год до сооружения мемориальной доски-стелы крейсера «Аврора», мне пришлось работать над другим близким ей по характеру и размерам мемориальным сооружением. Однако творческий процесс его создания шел совсем иным путем. Это был проект надгробного памятника академику архитектуры Ивану Александровичу Фомину.

Возникновение замысла и ход разработки этого проекта представляют интерес как своеобразный, но довольно характерный пример творческого процесса из тех, которые не так редко встречаются. С ним можно столкнуться при рассмотрении творчества многих отечественных и зарубежных архитекторов. Я имею в виду повторение, последовательное развитие, иногда со значительным изменением, иногда только с композиционным уточнением какого-то одного навязчивого архитектурного образа, композиционного



Первоначальный эскиз к учебному проекту надгробного памятника великому человеку

замысла, когда-то зародившегося в воображении художника и затем как бы преследующего его на протяжении многих лет творческой деятельности. Нередко такой замысел воплощается в эскизе, проекте или даже осуществляется в натуре и предается забвению, потом извлекается из-под спуда, получает иногда дальнейшее развитие, затем опять откладывается в сторону, но в какой-то момент возникает снова.

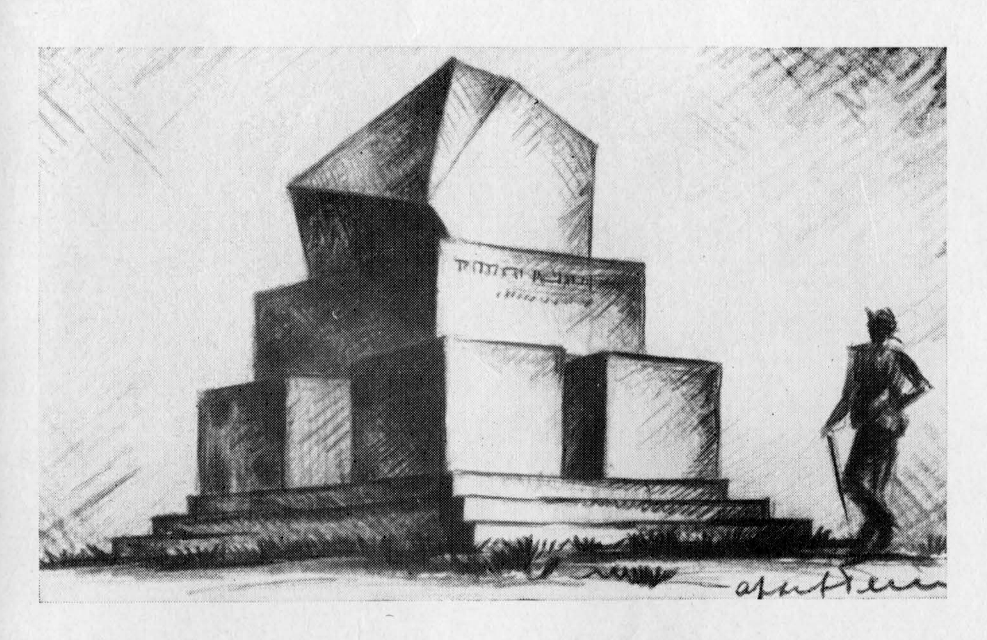
В 1919—1920 гг. И. А. Фомин в учебной мастерской Академии художеств дал своим студентам очередное задание на проект надгробного памятника какому-либо великому человеку.

Напомню, что к этому времени я как помощник уже ряд лет работал с И. А. Фоминым и был под сильным его влиянием. В музеях Эрмитажа, в училище технического рисования Штиглица, в библиотеках Академии художеств и Института гражданских

инженеров изучал по увражам памятники архитектуры Греции, Рима, эпохи Возрождения. Я увлекался классической архитектурой, но в то же время был уже слегка затронут и новыми архитектурными веяниями. Моими помыслами и настроениями владела своеобразная романтика античности эпохи Возрождения, архитектурных фантазий — гравюр Пиранези, которая находила отзвук в моем увлечении литературой и поэзией античного мира и Ренессанса, а также творчеством таких выдающихся писателей-реалистов, как А. Франс и Г. Флобер. Поэтому, когда я приступил к работе над новым заданием И. А. Фомина, то в первую очередь у меня подсознательно начали возникать мысли, навеянные и этими настроениями, и всем тем «багажом» образов и форм, которые оседали в памяти в результате длительного изучения архитектуры и искусства прошлых веков.

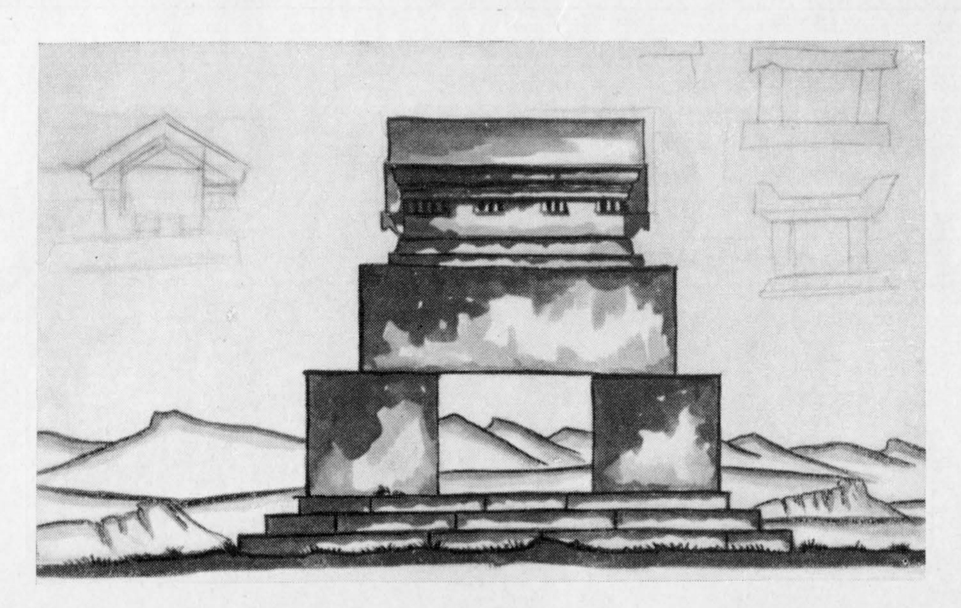
На основе первых этих мыслей возникла композиция в виде уступчатого пирамидального объема из крупных плит и кубических камней, покоящегося на ступенчатом основании и увенчанного античным саркофагом. Но саркофаг показался мне слишком архаичным. В памяти возникла пленившая и поразившая меня когда-то гравюра А. Дюрера «Меланхолия». Она подсказала мне замену саркофага простым граненым камнем, похожим на тот, который лежит налево от печального гения, задумчиво сидящего с циркулем в руках. Так возник второй, новый замысел памятника. Но и он не удовлетворил меня, так как памятник казался очень отвлеченным.

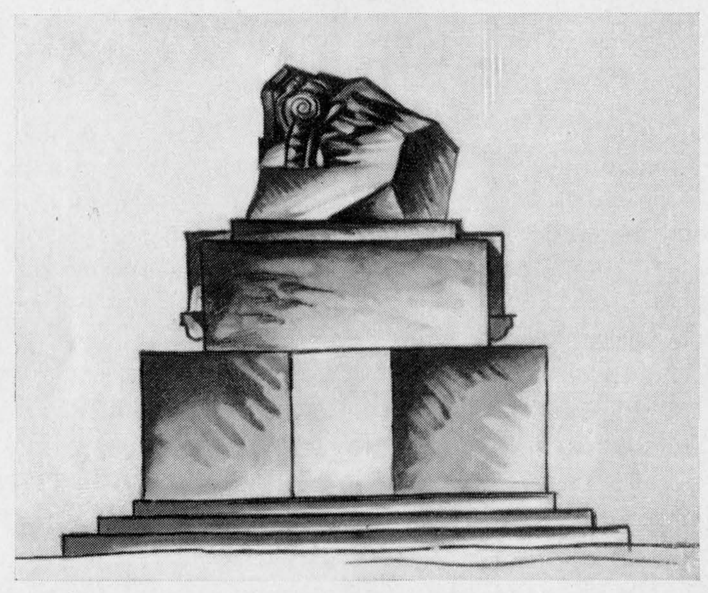
Гравюра А. Дюрера «Меланхолия»



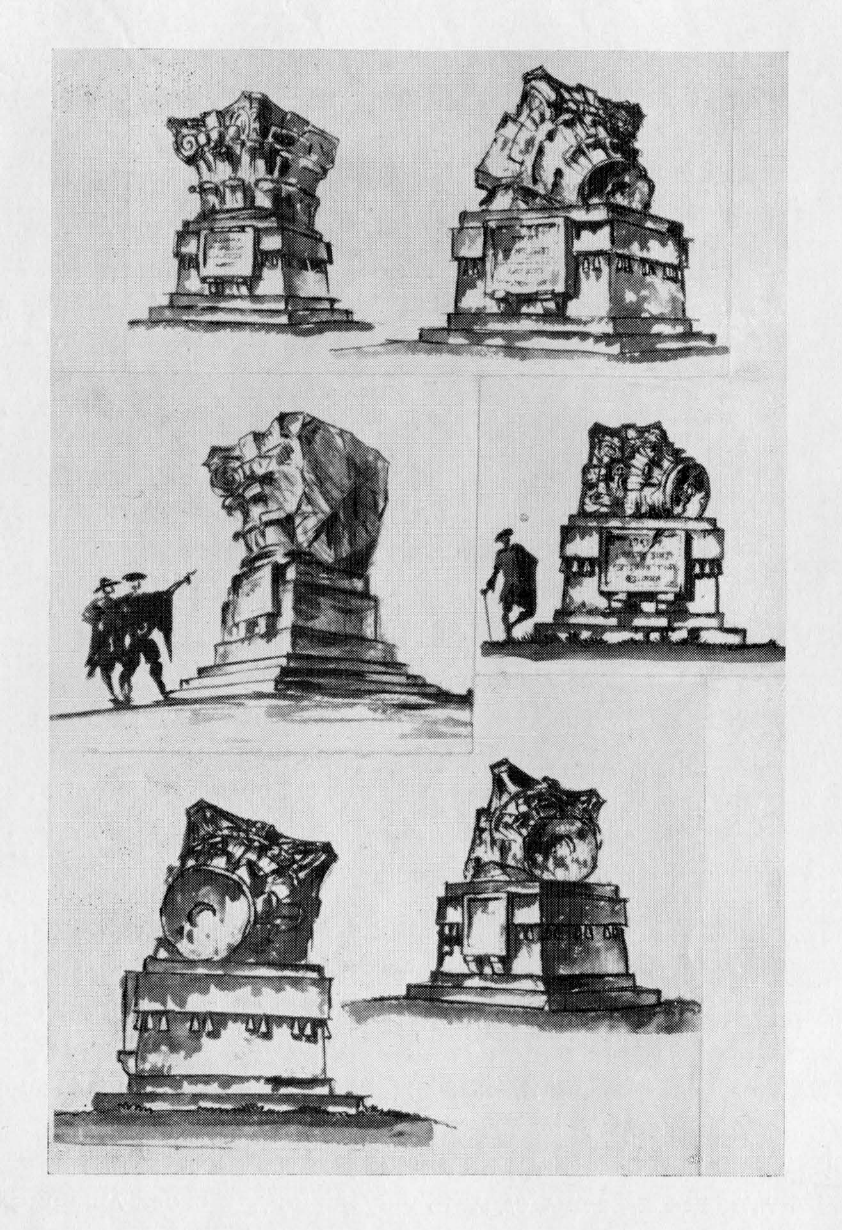
Эскиз памятника, навеянный гравюрой Дюрера

Невольно возникали вопросы: кто же покоится здесь, какому великому человеку посвящен памятник? При конкретизации замысла появилась мысль, что камень, завершающий памятник, хотя и неправильной формы и как бы только вчерне обработанный, может ассоциироваться с какой-то осуществляемой, но еще не законченной частью произведения архитектуры. Отсюда возникло соображение, что памятник может быть зодчему. Дальше мысль развивалась следующим образом: если это не до конца обработанный камень, то, возможно, именно это и следует выявить сильнее, сделать так, чтобы он изображал незаконченную архитектурную деталь. Такой характерной и выразительной деталью является, например, капитель колонны. Более того, ее незаконченность может символизировать незаконченную работу, преждевременно прерванную жизнь. . . Когда аллегория и символ используются в архитектуре тонко и художественно, они могут стать одним из сильных средств художественной выразительности,





Эскизы памятника. Варианты



Развитие темы, как памятника великому архитектору. Эскизы

Рисунок книжного знака

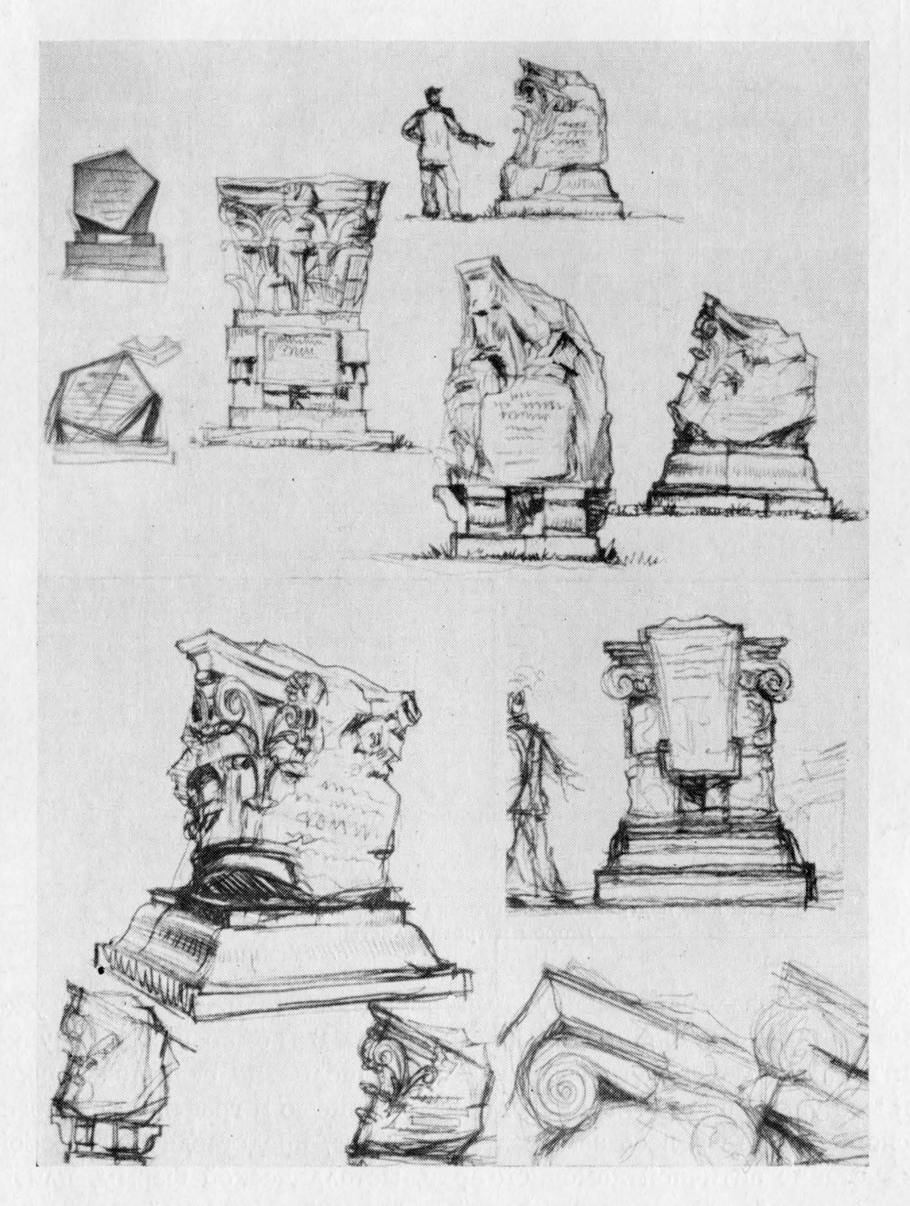
которое помогает раскрыть идею архитектурного произведения, его идейное содержание.

Соответственно этому ходу мысли видоизменился и замысел памятника. Композиция в виде пирамидального уступчатого объема требовала больших размеров и довольно большого свободного пространства вокруг памятника. Поэтому я начал искать более компактную и лаконичную общую форму памятника, в результате чего у меня возник художественный образ, выраженный рядом эскизов. Он развивался в сторону поисков более строгой, более «архитектурной» общей формы. Так появился архитектурный постамент. Для полузаконченной коринфской капители надо было найти наиболее выразительное положение. Шесть эскизов иллюстрируют эти поиски. Последний из них (с фигурой человека, опирающегося на палку) лег в основу окончательного решения моего учебного проекта. К сожалению, чистовые чертежи проекта не сохранились.

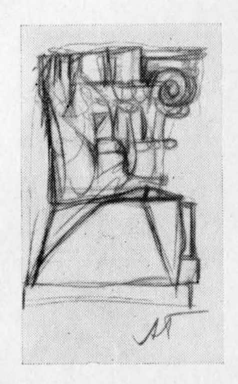
На этом найденный и, казалось бы, до конца доработанный архитектурный образ был надолго отложен.

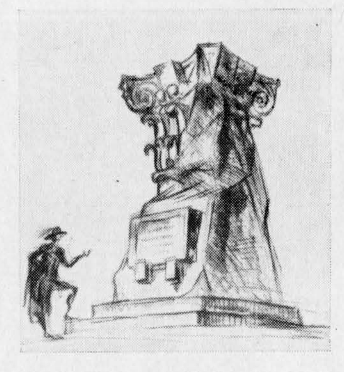
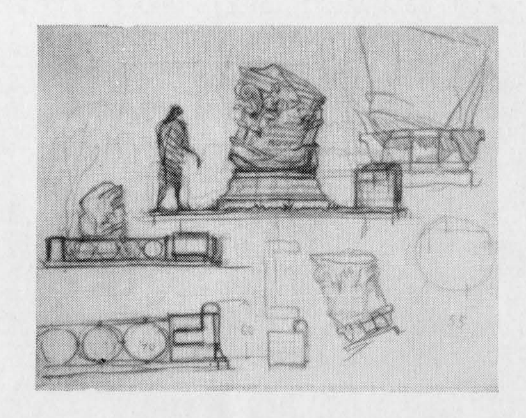
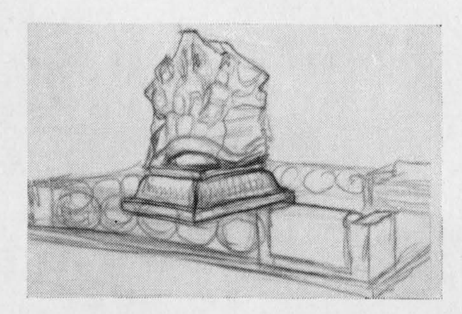
Вновь он возник совсем по другому поводу и в иной трактовке в 1924 г., когда я решил сделать экслибрис для своей личной библиотеки.

Как один из основных элементов композиции экслибриса



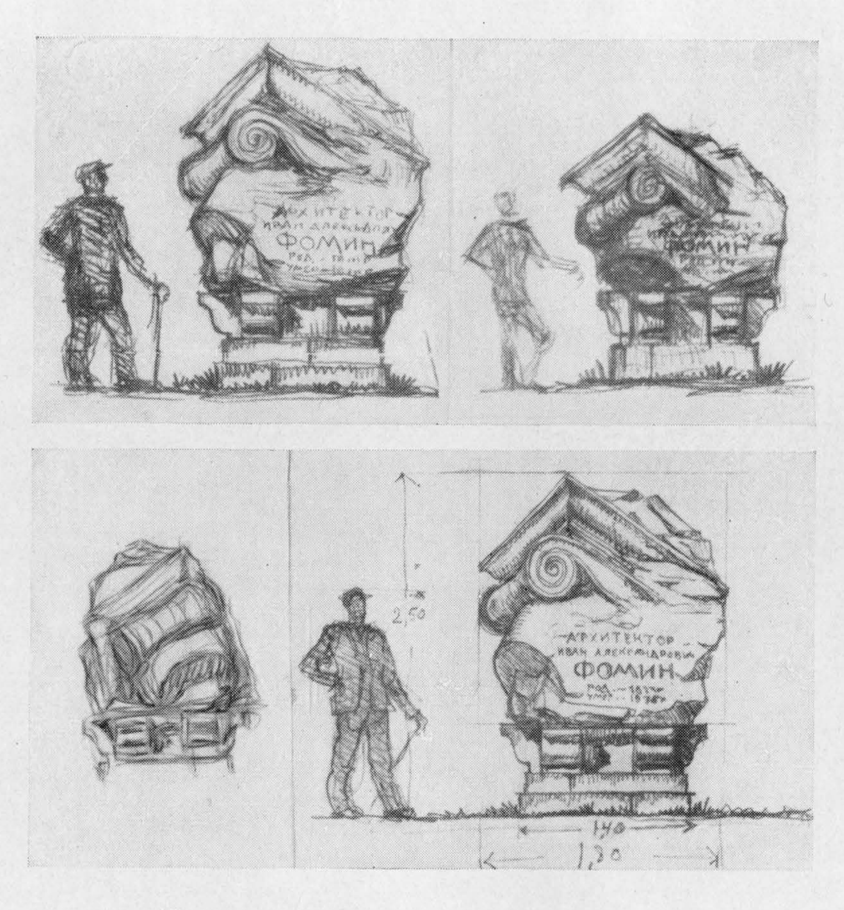
Эскизы надгробного памятника арх. И. А. Фомину. 1937 г. Первый лист



Эскизы надгробного памятника И. А. Фомину. 1937 г.
Второй и третий листы

я использовал ранее найденный образ капители, но теперь уже не незаконченной, а только начатой. В композиции рисунка и в самой манере его графического выполнения сказалось время и мое увлечение (хотя и недолгое) живописью и графикой экспрессионистов. Да и весь замысел экслибриса, представлявшего собой сочетание античной каменной арки, металлической фермы, плиты с надписью, куска коринфской капители и простой геометри-

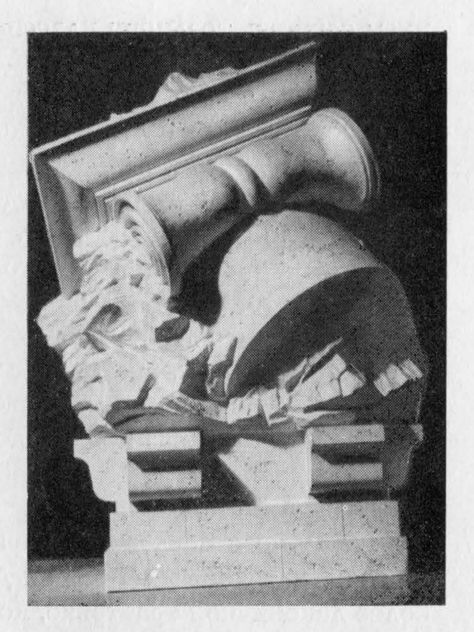


Окончательные эскизы надгробного памятника арх. И. А. Фомину. 1937 г.

ческой формы не обработанного до конца камня, классического дюреровского шрифта внизу экслибриса и экспрессионистской верхней надписи, характерен для моих творческих исканий того времени.

Мне кажется, что художественная композиция экслибриса очень верно отразила особенность моей индивидуальной творческой направленности, которая всегда характеризовалась стремле-

Модель памятника; вид спереди



Модель памятника; вид с разных сторон

нием сочетать традиции классической архитектуры с новаторскими поисками.

В 1936 г. умер в расцвете творческих сил И. А. Фомин, которого я глубоко уважал и любил и который был для меня не только учителем, но и другом.

В 1938 г. Ленинградское отделение Союза советских архитекторов провело товарищеский (т. е. без выдачи денежных премий) конкурс на проект надгробного памятника И. А. Фомину. Архитекторы Ленинграда приняли в нем самое широкое участие: на конкурс было подано около 50 проектов. Я разработал проект на основе своей старой идеи, возникшей у меня, когда я был еще студентом Академии художеств в мастерской И. А. Фомина.

Так, в третий раз воплотился в проект образ, который все еще прочно хранился где-то в моей памяти. И тем не менее, возвращаясь к этой старой и, казалось бы, уже реализованной идее, я все же начал не с последнего варианта, а вернулся к самым первым мыслям, навеянным гравюрой Дюрера, и снова прикинул, хотя и в более лаконичной трактовке, композицию с простым, неправильной формы граненым камнем, а от этой мысли пошел дальше уже до некоторой степени знакомым путем.

Как это видно из эскизов, снова появилась незаконченная коринфская капитель, но только в новых вариациях. Затем мне пришла на память ионическая капитель одной из последних больших работ И. А. Фомина — правительственного здания в Киеве. Один из эскизов показывает мою первую попытку использования капители, но с отказом от основной идеи ее незаконченности. Однако ни общая форма памятника, ни трактовка и прорисовка ионической капители, лишь отдаленно напоминавшей характерную, смело и свежо нарисованную И. А. Фоминым капитель, не могли меня удовлетворить.

Последующие эскизы показывают дальнейшее развитие первоначальной мысли. Здесь интересно отметить использование появившегося еще в одном из предшествовавших эскизов решения основания — постамента под капителью в виде четырех пар кронштейнов, характерных для творчества И. А. Фомина, и цоколя, сначала из одного, а затем из двух уступов. Эта композиция показалась мне убе-

дительной, образ найденным, и я занялся уточнением размеров и более детальной прорисовкой памятника.

Чертеж, на котором изображены два фасада и план памятника, представляет собой поданный мной на конкурс проект. В нем уточнены размеры, проверены и несколько выправлены, по сравнению с предшествующими эскизами, пропорции памятника и его деталей.

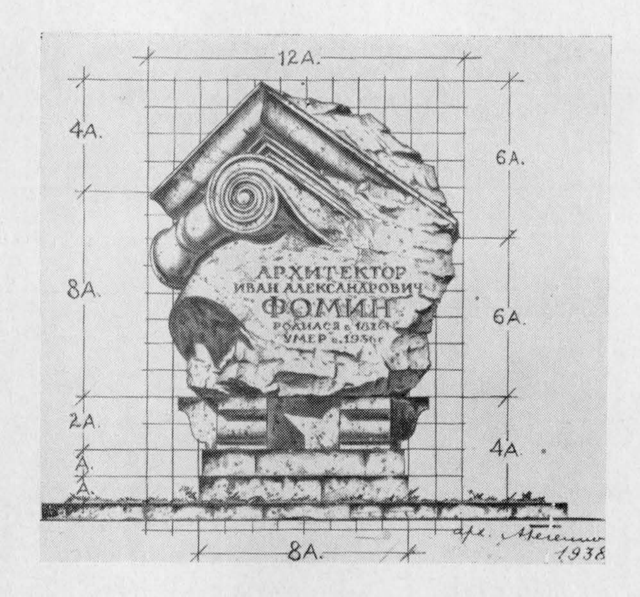


Схема пропорций памятника

В основу пропорций взята система отношений простых чисел с исходным модулем *А*, равным высоте каждого из двух нижних уступов. Таким образом, по высоте памятника, если рассматривать его лицевой фасад, получаются два пропорциональных ряда: справа $A + A + 2A + 6A + 6A$; слева $A + A + 2A + 8A + 4A$. По горизонтали ширина нижнего уступа равна $8A$; в самом широком месте памятника — $12A$; последний размер в ортогонали верхней точкой абака капители членится на $4A + 8A$.

Размеры отдельных деталей тоже увязываются с этим модулем: так, диаметр колонны равен $6A$, средний диаметр волюты капители $3A$, ширина кронштейна (по фасаду) — $2A$.

Проект был отмечен советом жюри и особенно архитектурной общественностью как один из самых удачных конкурсных проектов.

Этот замысел я еще раз проверил на гипсовой модели памятника в одну пятую натуральной величины. Модель очень тщательно выполнил скульптор-лепщик А. Е. Громов, о котором я говорил выше. Хотя памятник по этому проекту не был построен, но фотографии его модели дают полное представление о том, как он выглядел бы в натуре.

Работа над моделью позволила подчеркнуть ряд композицион-

ных нюансов как путем уточнения размеров отдельных деталей памятника, так и их прорисовкой с учетом предполагавшегося материала (естественный камень).

Однажды возникший образ может не только долго храниться в памяти архитектора, но при этом в какой-то мере подсознательно дозревать и развиваться. На этот подсознательный процесс, бесспорно, влияет постоянное накопление архитектором творческого и жизненного опыта. С другой стороны, это связано, по-видимому, со склонностью каждого архитектора к определенным художественным образам, композиционным приемам и архитектурным формам, характеризующей его индивидуальное творческое лицо.

* * *

Несколько лет спустя, уже в послевоенные годы, мне пришлось еще раз решать задачу создания небольшого по размерам мемориального сооружения, хотя и с несколько иным содержанием. Условия создания его архитектурно-художественного образа были в этом случае совсем другими. Поэтому представляется интересным еще на одном примере показать, как различно протекает творческий процесс и насколько иногда второстепенные, казалось бы, незначительные обстоятельства влияют на его окончательные результаты.

В 1944 г., когда после прорыва блокады Ленинграда в городе широко развернулись строительные работы по его восстановлению, у ленинградцев возникла замечательная мысль увековечить память о тысячах погибших в годы Великой Отечественной войны сограждан, близких, товарищей по работе. Эта мысль осуществлялась по-разному на заводах, фабриках, в учреждениях Ленинграда.

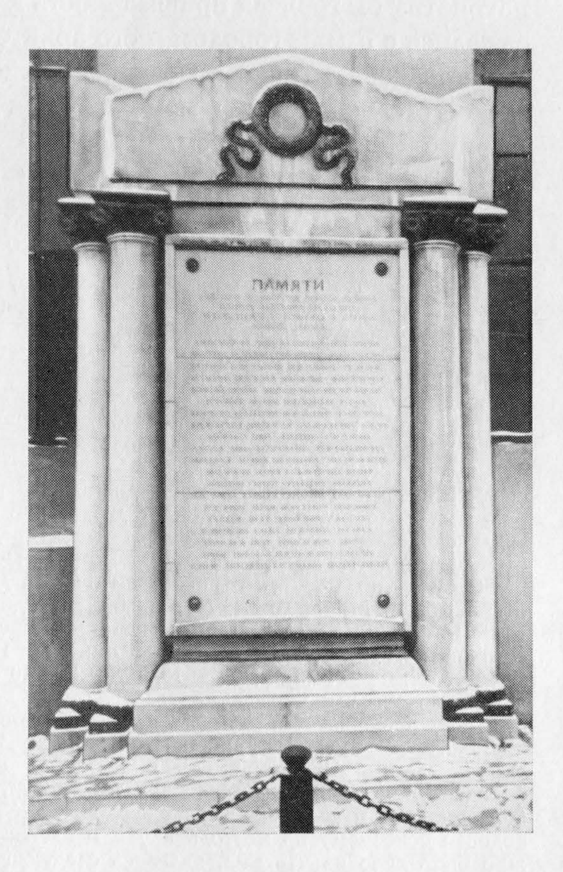
В конце 1944 г. общественность и руководство одного из крупнейших промышленных гигантов города — Ленинградского металлического завода имени XXII съезда КПСС — обратились ко мне с предложением разработать проект небольшого мемориального сооружения на территории завода, чтобы увековечить память его рабочих и служащих, погибших во время блокады на своем трудовом посту.

Первой мыслью было установить обычную бронзовую или мраморную мемориальную доску с соответствующим текстом и пере-

Мемориальная доска на заводе имени XXII съезда КПСС. Эскиз

чнем имен погибших. Но такое решение казалось шаблонным и не отвечало тому большому чувству, которое волновало ленинградцев и было связано с только что пережитыми событиями.

При поисках подходящих материалов для памятника выяснилось, что где-то на территории завода уже много лет лежат без использования четыре мраморные колонны. Действительно, нам удалось найти четыре фуста колонн из прекрасного белого мрамора, в хорошей сохранности, хотя и без баз и капителей. Чисто обработанные, с классическим, по Виньоле, утонением, они заканчивались в верхней части астрагалом, но без шейки под капителью, которую, видимо, как и капитель, предполагалось сделать или из другого куска мрамора, или из другого материала. Фуст заканчивался внизу переходной к базе полочкой с выкружкой. Средний диаметр фуста на одной трети его высоты был в пределах от 36 до 37 *см*; верхний (под астрагалом) равнялся в среднем 31 *см*; нижний (над полочкой) — 34—35 *см*. Вся длина фуста составляла 293 *см*.



Мемориальная доска на заводе имени XXII съезда КПСС

Эта находка была для нас большой удачей. В известной мере она направляла мысль архитектора в поисках художественного образа памятника, хотя в то же время заранее несколько связывала ее в стилевом отношении, уводя в

сторону классической архитектуры. Правда, такая направленность в тот момент совпадала с моими творческими настроениями и господствовавшими тогда архитектурными вкусами. Быть может, особенно сильны эти тенденции возврата к классической архитектуре были именно в Ленинграде.

Обостренная войной и блокадой любовь ленинградцев к Родине и своему городу, к его внешнему облику и архитектуре сыграла в этом немалую роль. Вспоминаются страстные и волнующие выступления по радио и в печати Вс. Вишневского, в которых его патриотизм и горячая привязанность к Ленинграду неразрывно связывались с самим городом и его архитектурой. Поэтому (в какой-то мере подсознательно) в моем воображении возникал образ классической стелы, в которой мемориальная доска с надписью сочеталась с архитектурным ордером.

После ряда сделанных эскизов я остановился на последнем, приведенном в книге, как мне казалось, наиболее выразительном, компактном и цельном по своей композиции.

При переходе от этого варианта проекта, утвержденного заказчиком и главным архитектором города, к разработке рабочих чертежей мемориальной доски я проверил и уточнил ее пропорции, намеченные в эскизе чисто интуитивно. При этом я исходил из следующего. Отправным моментом для установления пропорций в этом конкретном случае для меня могла явиться только реально существующая колонна, точнее средний диаметр ее фуста. Полная высота колонны была неизвестна. После ряда пробных подсчетов я пришел к выводу, что к моему эскизу подходит пропорциональный ряд «золотого сечения», в котором одним из его членов будет средний диаметр колонны, принятый мной равным 36,8 *см* (примерно среднее арифметическое четырех диаметров, размеры которых, как я уже говорил, несколько отличались один от другого). В этом случае ширина и высота центральной доски стелы, установленные мной предварительно на эскизе, почти точно совпадали с двумя из членов найденного ряда «золотого сечения».

Этот ряд был таким: $M_0 = 252$ *см* (высота доски); $M_1 = 156$ *см* (ширина доски); $M_2 = 96{,}5$ *см*; $M_3 = 59{,}5$ *см*; $M_4 = 36{,}8$ *см* (средний диаметр колонны); $M_5 = 22{,}7$ *см*; $M_6 = 14$ *см*; $M_7 = 8{,}7$ *см*. Одновременно я вычислил соответствующие первому ряду «функции Жолтовского»: $\Phi_0 = 282{,}5$ *см*; $\Phi_1 = 174{,}5$ *см*; $\Phi_2 = 108$ *см*; $\Phi_3 = 66{,}5$ *см*; $\Phi_4 = 41$ *см*; $\Phi_5 = 25{,}5$ *см*; $\Phi_6 = 15{,}5$ *см*; $\Phi_7 = 10$ *см*.

После этого я перешел к графическому построению фасада стелы, уточняющему ее пропорции и размеры. Прежде всего был вычерчен фуст колонны (на чертеже — жирный контур). Затем от линии *АЕ*, касательной к фусту, отложена ширина доски *АБ*, равная *М*, и через ее середину в точке *В* проведена ось фасада *ГД*. Взяв высоту доски *ВЗ*, равную *М*, я построил прямоугольник *АБЖЕ* (доску стелы) и разделил его на квадрат *ЕИКЖ* и прямоугольник *ИАБК*, который подобен основному прямоугольнику и меньшая сторона которого *АИ*, как это должно быть ясно из чертежа, являлась следующим членом ряда «золотого сечения» $M_2 = 96{,}5$ *см*. Вертикальные стороны построенного на основном прямоугольнике квадрата HOO_1H_1 определили оси второй пары колонн.

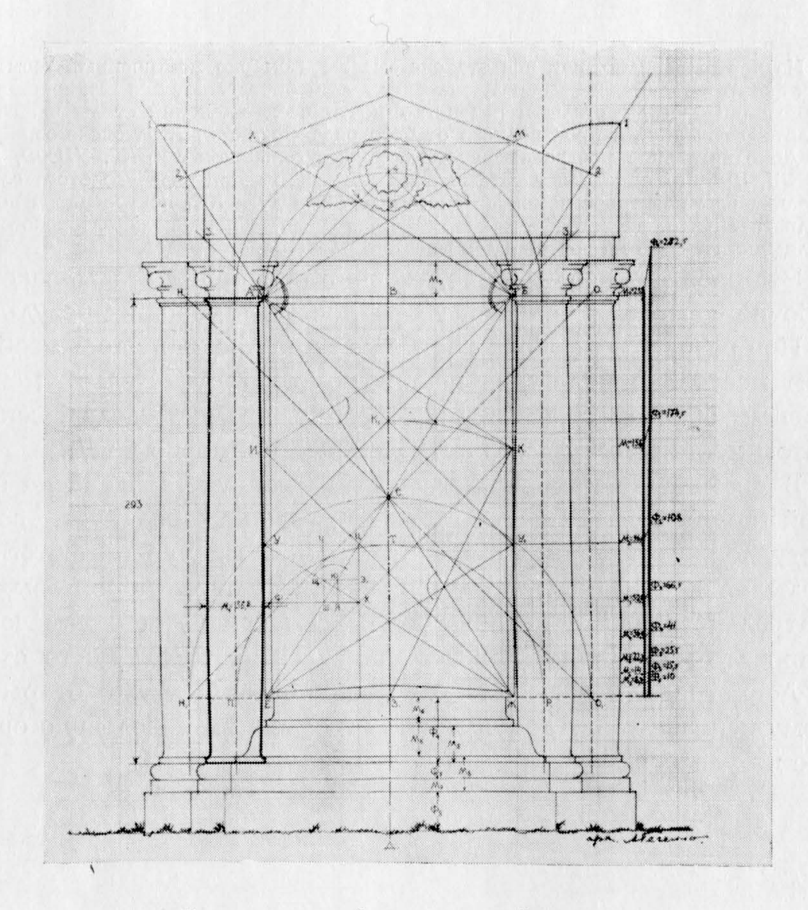


Схема пропорций мемориальной доски
на заводе имени XXII съезда КПСС

В этом случае мне пришлось незначительно отойти от эскиза, так как в нем намечалось, что эти колонны должны были быть расположены по отношению к первой, выступающей против них пары колонн, как трехчетвертные, т. е. расстояние между их осями в ортогонали должно быть равным трем четвертям диаметра, или 27,6 *см*, вместо полученного по расчету размера, равного 252 : 2 − (156 : 2 + 18,4) = 29,6 *см*. Дополнительно я разделил основной прямоугольник *АБЖЕ* на квадрат *АБ*$У_1$*У* и прямоугольник *У*$У_1$*ЖЕ* и построил над прямоугольником *АБЖЕ* еще один прямоугольник *АЛМБ*, такой же, как прямоугольники *У*$У_1$*ЖЕ* и *АБКИ*; во всех этих прямоугольниках и квадратах были проведены, кроме того, диагонали. При этом углы, образованные пересечением диагоналей и отмеченные дуговой засечкой, были прямыми.

На чертеже видно, как вся эта система закономерно построенных геометрических фигур и пересечение образующих их линий определяют все важнейшие точки композиции фасада стелы и равенство почти всех членений стелы членам ряда «золотого сечения» и производного от него ряда «функции Жолтовского».

Дополнительное построение системы прямоугольников $УУ_1ЖЕ$, *УЦХФ*, *ЦХШЧ*, *ЩЭХШ*, *ЩЮЯШ* определяет графически величины членов ряда «золотого сечения», а дальнейшее начатое с помощью диагонали *ЗК* и дуги $КК_1$ построение в половине квадрата *ИКЖЕ* дает графически величины ряда «функций Жолтовского». Для наглядности справа на чертеже дан масштаб членов обоих рядов.

Эта работа позволила мне, уточнив пропорции стелы, закончить рабочие чертежи с большей уверенностью в хороших результатах.

При разработке рабочих чертежей мне представилось необходимым несколько облегчить всю верхнюю часть стелы, уменьшив главным образом ее высоту в середине, что я и сделал, сократив в этом месте высоту всего антаблемента примерно на $^1/_8$.

В таком виде мемориальная стела была установлена на заводской территории, вблизи от главного входа на завод. Единственным отступлением от проекта, как это видно из натурной фотографии стелы, явилась ошибка, допущенная при установке бронзовых лент центрального венка, которые несколько сдвинуты с намеченного в проекте места. Памятник заканчивался во время моего отъезда из Ленинграда, и к моему возвращению он был уже открыт, поэтому исправить эту допущенную строителями небольшую ошибку мне не удалось.

Проект дома работников науки и искусства БССР в Минске

Еще задолго до победоносного завершения Великой Отечественной войны началась подготовка к восстановлению разрушенных гитлеровскими войсками городов нашей Родины. Среди особенно пострадавших во время немецкой оккупации городов был Минск — столица Белоруссии.

В конце 1944 г. Государственный комитет по делам архитектуры при Совете Министров СССР наряду с другими мероприятиями по восстановлению столицы Белоруссии провел закрытый конкурс на

проект Дома работников науки и искусства для Минска. К участию в конкурсе Комитет привлек трех или четырех архитекторов, в числе которых были Л. В. Руднев и я.

Участники конкурса быстро выполнили эскизные проекты. Комитет рассмотрел их и высказался за проект Л. В. Руднева. Однако при обсуждении материалов конкурса в Минске общественность и руководство высказались за мой проект, который и был затем одобрен Советом Министров БССР.

Разработанный мной технический проект был утвержден, но осуществление его откладывалось из года в год, так как строительство такого здания, по существу, не вызывалось первоочередными нуждами восстанавливаемого города. Дело затянулось, и постройка не была осуществлена.

Тем не менее я хочу остановиться на этом проекте, так как он представляет интерес для характеристики архитектурной жизни и творческой направленности в первые послевоенные годы и является ярким примером зависимости архитектурного творчества от жизни народа, в данном случае его чувств и настроений, вызванных победоносным окончанием Великой Отечественной войны.

По своему назначению Дом работников науки и искусств — это клуб или дом культуры советской творческой интеллигенции, место отдыха и центр общественной жизни работников науки и искусств. Отсюда соответствующий состав помещений: зал собраний со сценой-эстрадой, выставочные помещения, библиотека, комнаты для занятий и совещаний, гостиные, комнаты отдыха, столовая и т. д.

Но поскольку в Минске работников науки и искусств было тогда сравнительно немного, объем здания мог быть не очень большим. Поэтому его строительную кубатуру установили ориентировочно около 25 000 *куб. м.*

Программа проектирования, составленная в соответствии с этими исходными данными легла в основу разработанного мною проекта для решения функциональной стороны, т. е. создания удобной группировки помещений и внутренней планировки здания. После этого надо было найти художественный образ Дома работников науки и искусств, который, как мне казалось, должен был

иметь представительный и в то же время уютный, привлекательный вид.

Чтобы понять, как в данном случае возник и сложился конкретный архитектурный образ Дома работников науки и искусств, надо коснуться двух психологических факторов: эмоционального отклика советского народа на великие события только что закончившейся войны и переход к мирной жизни и чисто субъективного отношения к ним автора, его реакции на явления окружающей действительности. Оба они, по сути, имели общую объективную основу.

Поэтому в лично моем отношении к поставленной передо мной архитектурной задаче индивидуальный психологический фактор лишь усилил влияние внешнего, коллективного, и оба они направили меня на совершенно определенное решение задачи.

Во-первых, необходимо отметить ряд общих условий, которые оказали существенное влияние на творческую направленность советской архитектуры первого послевоенного десятилетия. Я имею в виду, в частности, сложный комплекс больших и глубоких чувств всего советского народа, вызванных победой, одержанной в длительной и тяжелой войне, — радость, торжество, небывалый подъем всех творческих сил советских людей, достигшая высшей силы волна патриотизма, любви к своей Родине. Горе тяжелых утрат лишь усиливало эти чувства, обостряло ощущение свободы от смертельной опасности, счастья мирной жизни и возврата к созидательному труду миллионов советских людей.

Все это требовалось выразить в художественных образах, материально закрепить и увековечить. И именно с помощью выразительных средств архитектуры, призванной воссоздать нарушенные войной материальные условия и восстановить или заново построить многие города и села, можно было наиболее ярко и полно отразить эти поистине общенародные чувства.

Вот почему не только сами архитекторы, но и их заказчик в широком смысле слова — советский народ и его представители в лице партийных и советских руководителей стремились при восстановлении разрушенных городов воссоздать их как памятники великой победы, сделать их еще лучше и красивее, чем они были. Это

отразилось в многочисленных архитектурных сооружениях, созданных в течение первого послевоенного десятилетия в восстановленных городах — Киеве, Минске, Волгограде, Севастополе, Ленинграде — и даже в городах, не пострадавших от войны, и прежде всего в столице нашей Родины Москве, а также в Ереване, Тбилиси, Ташкенте и других.

Естественно, что стремление украсить наши города нашло свое выражение в эмоционально приподнятых, торжественных и монументальных произведениях архитектуры, главным образом общественных зданий, образы которых тем полнее и ярче отражали чувства народа, чем более знакомыми, близкими и понятными были ему их внешние архитектурные формы. Такими привычными и потому более понятными для широких кругов народа и особенно городского населения все еще оставались формы классической архитектуры и прежде всего архитектуры русского классицизма. Это в известной мере отразилось на архитектуре восстанавливаемых городов.

Сегодня многие из этих зданий и архитектурных ансамблей мы не без гордости показываем приезжающим к нам из других стран гостям — Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова на Ленинских горах, ряд станций Московского метрополитена, театр в Ташкенте, проспект Ленина в Минске и многие другие. Можно с уверенностью сказать, что лучшие из них надолго останутся яркими памятниками своего времени, действительно запечатлевшими великие дела советского народа.

Но еще бóльшую роль сыграл здесь культ личности Сталина, под влиянием которого творчество архитекторов направлялось прежде всего на создание ложно монументальных зданий и сооружений, имевших преимущественно репрезентативный характер, а именно такие произведения архитектуры получали тогда одобрение Сталина и, естественно, других утверждающих инстанций. Им присуждались сталинские премии, они пропагандировались и представлялись как образцы, которым нужно следовать. Вместе с тем не изжитое до конца неверное понимание основных задач архитектуры, односторонний, эстетский подход к их решению, взгляд на архитектуру преимущественно как на один из видов искусства, недооценка эко-

номики строительства в свою очередь толкали многих советских архитекторов на путь некритического использования культурного наследия, украшательства. Все это в конечном счете стало источником архитектурных излишеств.

Некоторые архитекторы нередко забывали, что основной нашей задачей в те годы являлось удовлетворение прежде всего первоочередных, самых насущных потребностей человека, начиная с удобных жилищ. Следствием этого явились большие творческие неудачи и срывы в послевоенной архитектурно-творческой и строительной практике, заслуженно осужденные в середине 1950-х годов Коммунистической партией и советским народом. И никакие объективные причины, никакие благие намерения не могут оправдать этих наших ошибок, ибо мы, архитекторы, как и всякие творческие работники, всегда должны помнить, что любую поставленную перед нами задачу надо решать в целом, комплексно, а не уделять главное внимание только какой-то ее части, сколь бы существенной она ни казалась.

Бесспорно, архитекторы должны были ответить на запросы советского народа, но они были обязаны помнить при этом о материальной основе архитектуры, о строительно-технических возможностях и экономических условиях того времени.

Вместе с тем, решая конкретную задачу, архитектор, как я уже об этом говорил, должен видеть ее не только в аспекте текущего момента, но и учитывать будущее. Обращенные к писателям прекрасные слова А. М. Горького о том, что писатель должен «глазами настоящего смотреть в будущее», могут быть полностью отнесены и к архитекторам.

Видеть целое в перспективе времени особенно важно в архитектуре, произведения которой в течение долгого времени служат обществу как материальные и духовные ценности. Забвение этого — наша ошибка, которая дорого обошлась народу и советской архитектуре. И только мудрое вмешательство партии помогло нам стать на путь смелого новаторства и исканий новых композиционных решений и архитектурных форм, основанных на внедрении в строительство передовой современной техники.

Переходя ко второму, субъективному, фактору я должен сна-

чала сказать еще несколько слов о себе, ибо творческую направленность архитектора определяют различные условия: прежде всего эпоха, в которую он живет, полученное им воспитание, образование, среда, мировоззрение, способности, мастерство, профессиональный и жизненный опыт и т. д.

Я уже упоминал, что мое воспитание как архитектора было основано прежде всего на изучении лучших образцов архитектурной классики — античной Греции, древнего Рима и эпохи Возрождения. Кроме того, на моем воспитании в какой-то степени отразилось и влияние средней школы. Я окончил старую классическую гимназию в Днепропетровске (б. Екатеринослав), где впервые познакомился с классической литературой (с произведениями Цезаря, Цицерона, Овидия, Горация), пробудившей у меня интерес к античному миру. Позднее Петербург с первого же дня знакомства с ним поразил меня прекрасной архитектурой русского классицизма. Эрмитаж с бесценными сокровищами искусства и культуры также захватил меня. К этому прибавилось увлечение неоклассицизмом В. А. Щуко, И. А. Фомина, И. В. Жолтовского и других мастеров русской архитектуры предреволюционных лет.

В первые послереволюционные годы я работал в мастерской И. А. Фомина и находился под сильным влиянием его творчества, которое в те годы в большой степени определяло одно из важнейших направлений советской архитектуры. Поиски Фоминым новых архитектурных форм вылились в своеобразное использование и творческую переработку классического наследия, — направление, которое он называл «пролетарской классикой». Так был заложен во мне тот творческий фундамент, который давал о себе знать на всех этапах моей практической деятельности.

Тем не менее я никогда не терял связи с жизнью, учитывал требования действительности в той степени, в какой я их понимал, и старался найти подлинно новаторскую линию, которая отвечала бы всему новому, что внесла в жизнь народа, его мировоззрение, культуру и быт Великая Октябрьская социалистическая революция, и в то же время соответствовала нашим материальным возможностям. Результаты таких стремлений не всегда бывали положительными. Здесь сказывалось, особенно в молодые годы, отсутствие

твердого диалектико-материалистического мировоззрения и временные увлечения различными творческими направлениями в современном искусстве.

* * *

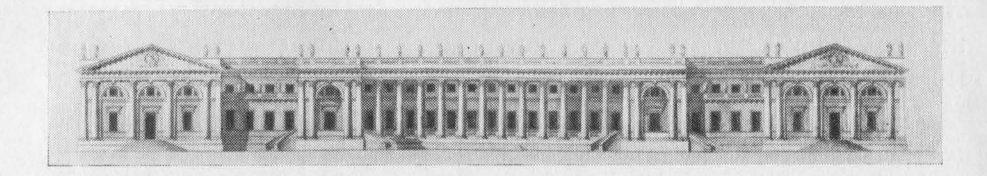
На протяжении всего 1944 г., начиная с февраля, после разгрома гитлеровских орд под Ленинградом, мне приходилось нередко бывать в его пригородах то как члену правительственной комиссии по определению ущерба, нанесенного немецко-фашистскими захватчиками, то по случаю приезда иностранных политических и общественных деятелей или представителей зарубежной прессы, которым я показывал все, что осталось от прекрасных, всемирно известных загородных дворцово-парковых ансамблей.

Особенно мне запомнилась поездка в один из последних дней февраля 1944 г. Невыносимо тяжело было смотреть на руины Петергофа и Стрельны; от ненависти и гнева сжималось сердце при виде бывших передовых позиций гитлеровских полчищ и брошенных ими тех самых артиллерийских орудий, из которых они систематически ежедневно обстреливали Ленинград.

Затем мы поехали в Пушкин. Трудно передать словами волнение, которое я испытал, когда увидел то, что осталось от Александровского и Екатерининского дворцов. Стройная кваренгиевская колоннада Александровского дворца со сдвинутыми с места колоннами, разбитые скульптуры, зияющие отверстия оконных проемов, разрушенные и оскверненные залы. . . Екатерининский дворец с выломанным паркетом, ободранной отделкой стен, загроможденный мусором и обломками; наполовину открытый сверху тронный зал, лохмотьями висящие обрывки плафона, пустые, изломанные резные рамы зеркал; величественные руины Камероновой галереи, выглядевшие как остатки римских терм, которые когда-то Камерон обмерял и зарисовывал.

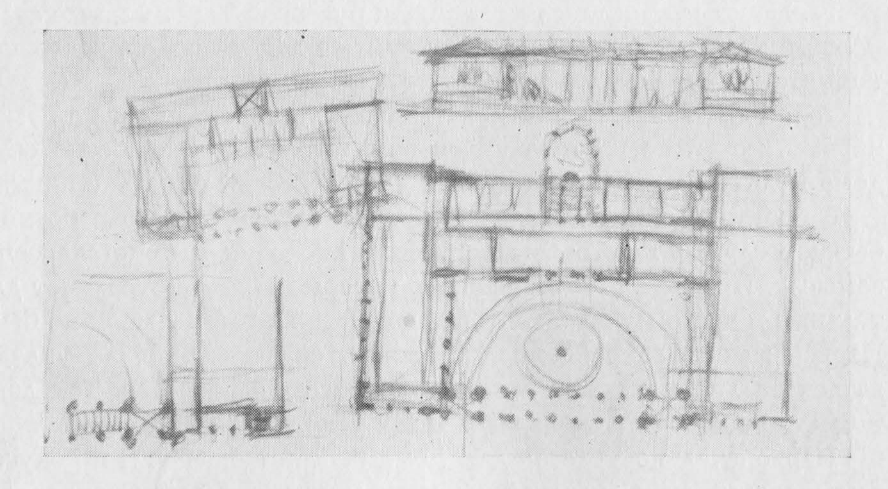
Эти картины варварства гитлеровцев, напоминавшие офорты Пиранези, навсегда врезались мне в память.

Неудивительно, что руины Минска воскресили знакомые уже образы и поэтому в декабрьские вечера 1944 г., сидя дома за чер-

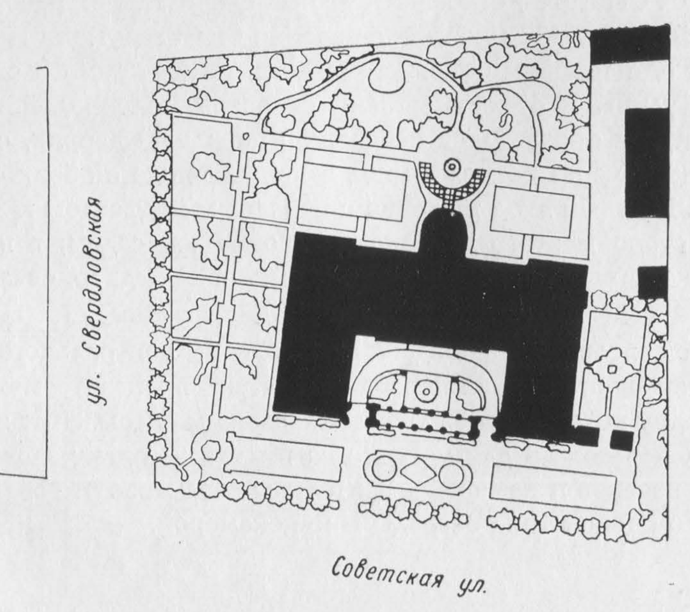


Александровский дворец в Пушкине (арх. Д. Кваренги). Гравюра

Камеронова галерея Екатерининского дворца в Пушкине (арх. Камерон)



Эскизы Дома работников науки и искусств БССР в Минске



Генеральный план. Конкурсный проект

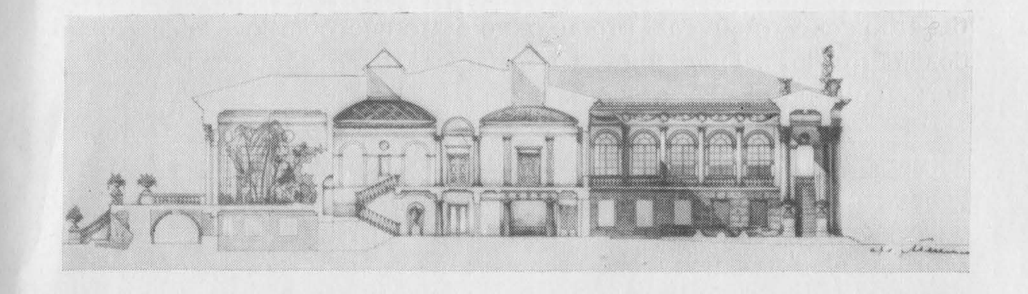
тежной доской, я рисовал колоннады и арки, похожие на дворец, воздвигнутый одним из любимых моих старых мастеров — Кваренги. Перед моими глазами вставали рустованные каменные стены первого этажа Камероновой галереи и ее легкий ордер, завершающий это монументальное сооружение.

Так, в два-три вечера выкристаллизовался и сразу лег на бумагу первый, почти не изменившийся при детальной проработке образ дома культуры, предназначенного для советской интеллигенции.

В практике архитектора, как и всякого творческого работника, бывают случаи такого быстрого возникновения и кристаллизации замысла. Промежуточных эскизов, которые обычно отражают длительные и часто мучительные искания, на этот раз у меня не было. Первая мысль, закрепленная в эскизе, сразу же начала укладываться на листы поэтажных планов, фасадов, разрезов. Так легко и быстро возник воспроизведенный в тексте эскизный проект.

Первоначально участок для Дома работников науки и искусств был отведен на Советской улице — между улицей Свердлова и бульваром Володарского. Косоугольный участок площадью около 1 *га*, со средними размерами 115×100 *м*, имел легкий уклон от Советской улицы с северо-запада на юго-восток и возвышался над поймой реки Свислочь, огибавшей его на значительном расстоянии с восточной стороны. Двухэтажное здание было задумано П-образным в плане, с торцами боковых крыльев, выходящими в сторону Советской улицы и объединенными сквозной колоннадой. Таким образом, внутри образовался небольшой парадный дворик, с въездом и выездом через боковые арки, заканчивавшие с обеих сторон колоннаду. Главный вход в здание с парадным подъездом к нему я сделал со стороны этого дворика. Дом окружен садом; в южном углу участка находился небольшой хозяйственный двор, связанный с кухней ресторана-столовой и котельной.

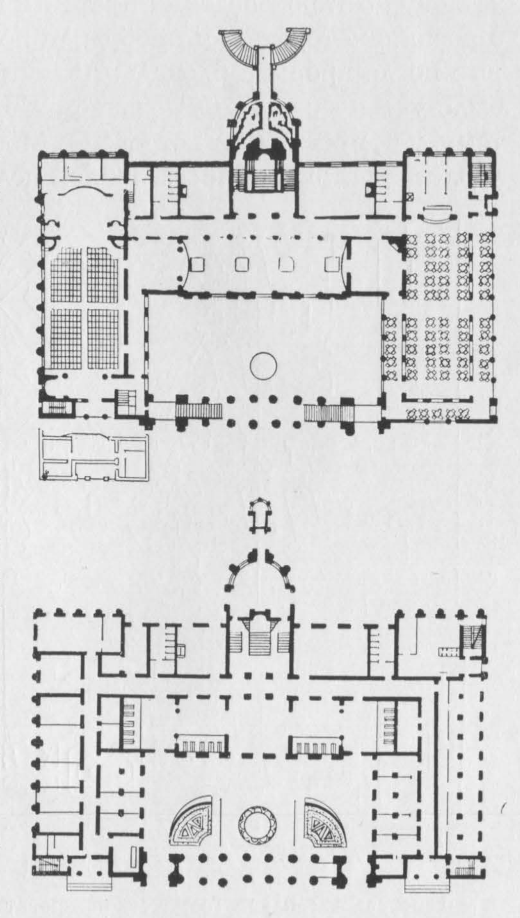
Основной, второй, этаж здания состоял из центрального зала-фойе, размещенного против парадной лестницы, через промежуточную площадку которой он был связан с зимним садом. Этот зал намечалось использовать для устройства выставок, организации танцевальных вечеров и как фойе. Зрительный зал проектировался на 300 мест, со сценой типа эстрады и кинокамерой.



Разрез. Конкурсный проект

К центральному залу-фойе примыкал ресторан, окруженный открытыми лоджиями (для теплого времени года), выходящими в сад и парадный дворик. Связь второго этажа с садом осуществлялась посредством двух открытых лестниц, размещенных в пределах колоннады, и третьей, наружной лестницы, ведущей в зимний сад. Две лоджии с выходами в сад были устроены также в первом этаже, в торцах боковых крыльев.

Этими средствами достигалась тесная связь всех внутренних помещений дома культуры с природой и как

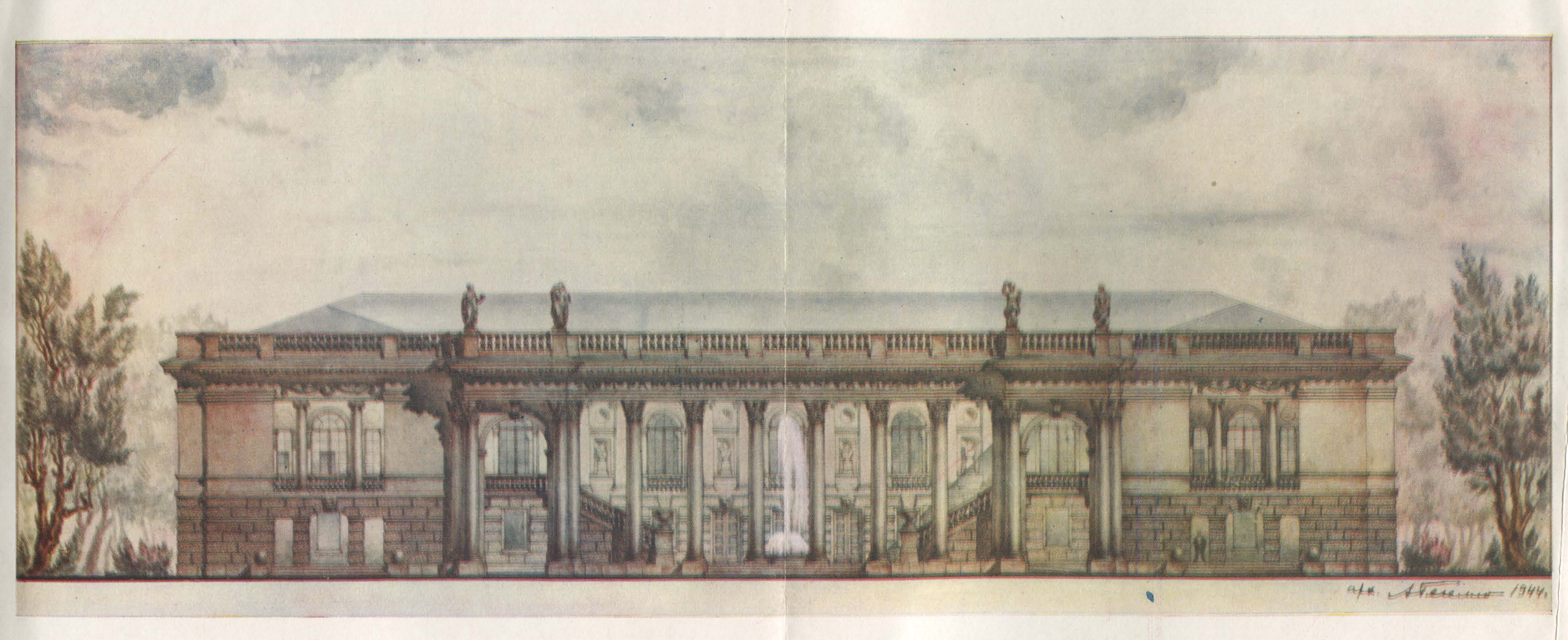


Планы первого и второго этажей. Конкурсный проект

бы его раскрытие в сад, что должно было способствовать созданию большего уюта. Группировка и распределение остальных помещений видны на планах этажей.

Внешние формы здания и парадный интерьер, соответствующие компактной и обеспечивающей удобство и уют внутренней планировке, позволили мне создать выразительный художественный образ, задуманный под впечатлением архитектуры Александровского дворца и Камероновой галереи Екатерининского дворца. Мне и хотелось, чтобы в этом здании отразились пережитые мной впечатления от произведений Кваренги и Камерона и те чувства и настроения, которые они пробудили во мне, когда я увидел их впервые после прорыва блокады Ленинграда. Во всяком случае, это не было ученическим копированием и простым подражанием. Судя по тому, как проект был встречен в Минске, мне в значительной мере удалось достигнуть поставленной цели. При утверждении эскизного проекта выяснилась необходимость заменить намеченный ранее участок другим, но при этом мне было предложено полностью сохранить весь замысел и композицию дома. Новый участок находился на углу улицы Ленина и улицы Кирова и был несколько бо́льшим по площади (1,4 *га*); но менее удобным по размерам (74×194 *м*) и рельефу (более крутой уклон вдоль улицы Ленина). Сохраняя общее пятно и размеры плана здания, лучше было обратить его главным фасадом на ули-

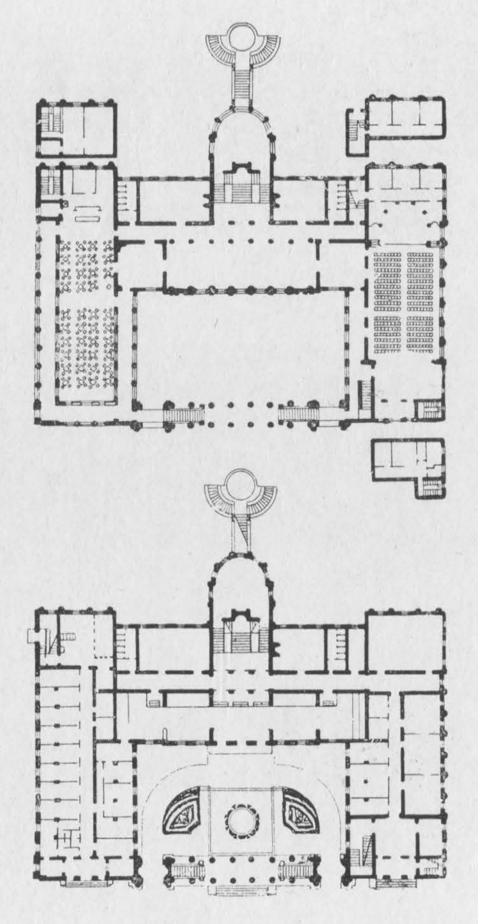
Генеральный план. Технический проект



Фасад Дома работников науки и искусств БССР в Минске. Конкурсный проект

цу Кирова, хотя при этом по бокам оставались только узкие незастроенные полосы. Кроме того, за счет разницы вертикальных отметок поверхности земли весь правый задний (южный) угол дома становился фактически трехэтажным. Впрочем, это обстоятельство позволяло лучше использовать частично получающийся таким образом цокольный этаж и увеличивало полезную площадь, лишь незначительно повышая при этом общую кубатуру здания.

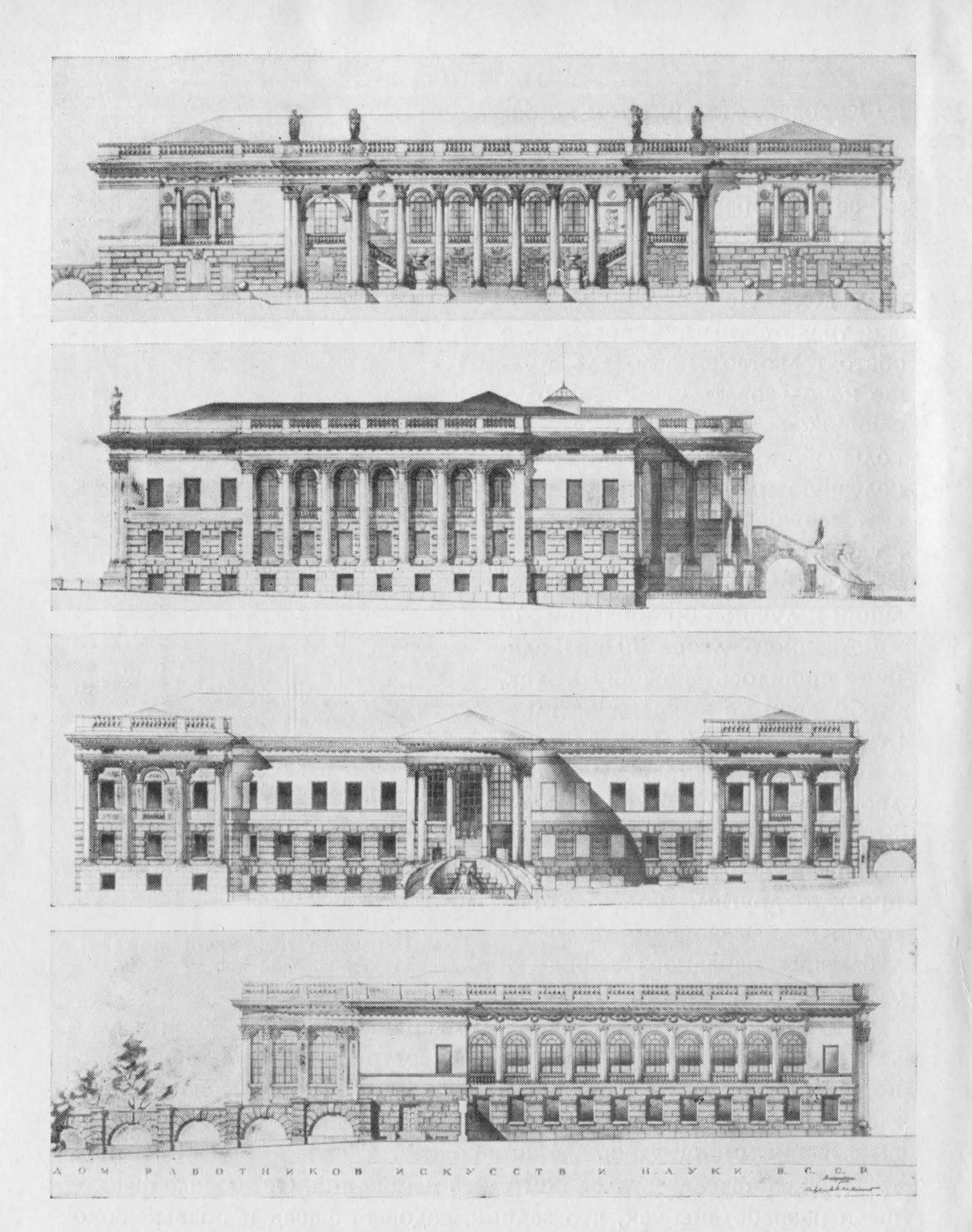
Для сохранения всей композиции и лучшей организации хозяйственного двора планы здания пришлось повернуть так, чтобы двор не выходил на главную магистраль (улицу Ленина), а примыкал к хозяйственному двору расположенного рядом Дома пионеров.



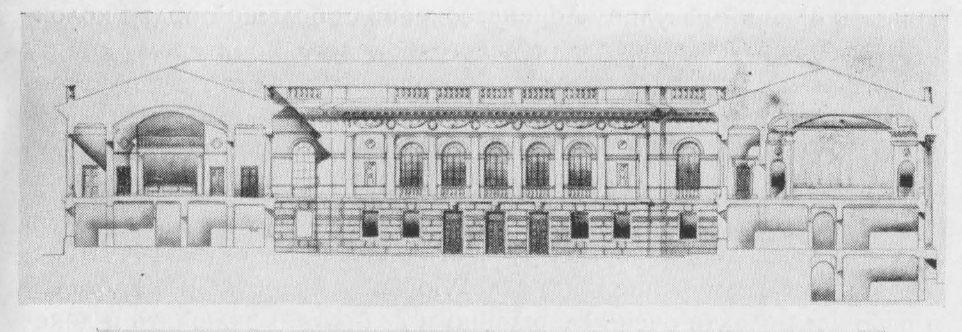
Планы первого и второго этажей. Технический проект

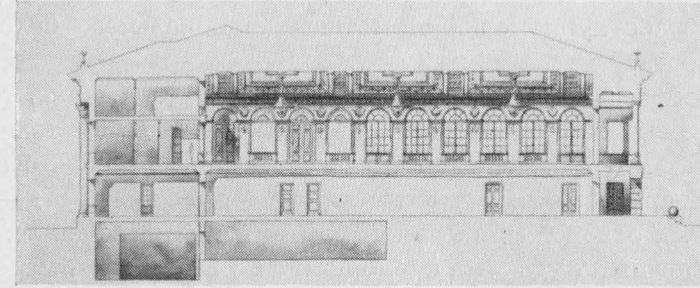
При разработке технического проекта другим, более значительным изменением было углубление парадного двора на один модуль (шесть модулей вместо пяти). Это изменение улучшило парадный двор и дало возможность несколько развить его пространство и улучшить пропорции. В остальном плановое решение изменилось незначительно, главным образом в связи с мелкими замечаниями и пожеланиями, высказанными при утверждении проекта.

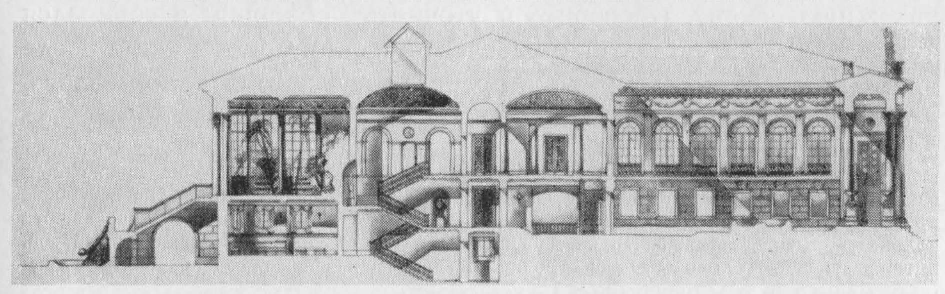
Главный фасад остался почти без изменений. Остальные фасады были разработаны так, что задний, садовый фасад и правый боко-

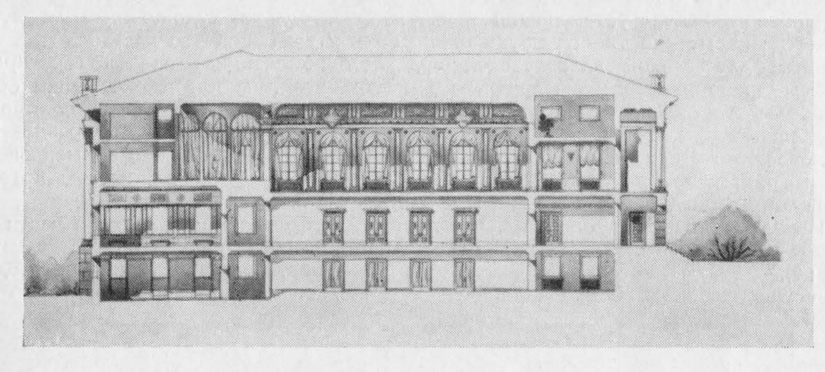


Фасады. Технический проект









Разрезы. Технический проект

вой, выходящий на улицу Ленина, сохранили большой ордер колоннады главного фасада, а для левого бокового по второму этажу применен малый ордер фасадов, обращенных в сторону внутреннего парадного двора. Так же детально были проработаны интерьеры основных помещений дома: вестибюля, лестницы, зрительного зала, фойе и столового зала.

Стилевой характер архитектуры интерьеров был принят тот же, что и для фасадов, в формах русского классицизма конца XVIII века, но я имел намерение при последующей разработке всех деталей в рабочем проекте очень сдержанно и деликатно включить в декоративную обработку помещений мотивы национального белорусского орнамента.

Что касается пропорциональной системы фасадов здания, то на этой стадии композиционной работы ни в эскизном, ни в техническом проектах я ее разработкой специально не занимался, считая, что хорошо нарисованный классический ордер, который в данном случае являлся основой композиции внешнего облика здания, сам по себе обеспечивает удачные пропорции или, по крайней мере, их надежную основу. Проверить и уточнить пропорции я собирался при переходе к составлению рабочего проекта. Теперь, когда после пятнадцатилетнего перерыва эта работа мной проделана, оказалось, что я не ошибся.

Компонуя фасады, их ордеры, я не следовал слепо каноническим правилам Витрувия, Палладио, Альберти, а тем более Виньолы, и не повторял кваренгиевский ордер так пленившего меня Александровского дворца. Я только в основном придерживался важнейших общих средних размеров коринфского ордера: высота колонны — в пределах 9,5—10 ее диаметров, антаблемент — от 2 до 2,5 диаметров, интерколумний — около 2,5 диаметров. В остальном я рисовал ордер таким, каким он был мне нужен для общей композиции здания.

Проверяя сейчас установленные интуитивно, только художественным чутьем пропорции Дома работников науки и искусств, я взял (как это казалось мне естественным для всякой классической ордерной композиции) за ключ раскрытия системы пропорций размеры среднего диаметра колонны и интерколумния основного большого ордера фасадов здания. При уточнении этих размеров по проекту оказалось, что отношение диаметра колонны к интерколумнию равно 3 : 8. В основе этого отношения лежит классический, известный и широко применявшийся еще в архитектуре древнего Египта прямоугольный треугольник, катеты которого равны соответственно 3 и 4 единицам, а гипотенуза 5.

Исходя из этого, я установил, что построение фасада подчиняется в части размеров его основных членений отношениям сторон подобных треугольников (3 : 4 : 5), размеры которых к тому же в большинстве случаев кратны модулю большого ордера, принятого в данном случае равным одной трети среднего диаметра.

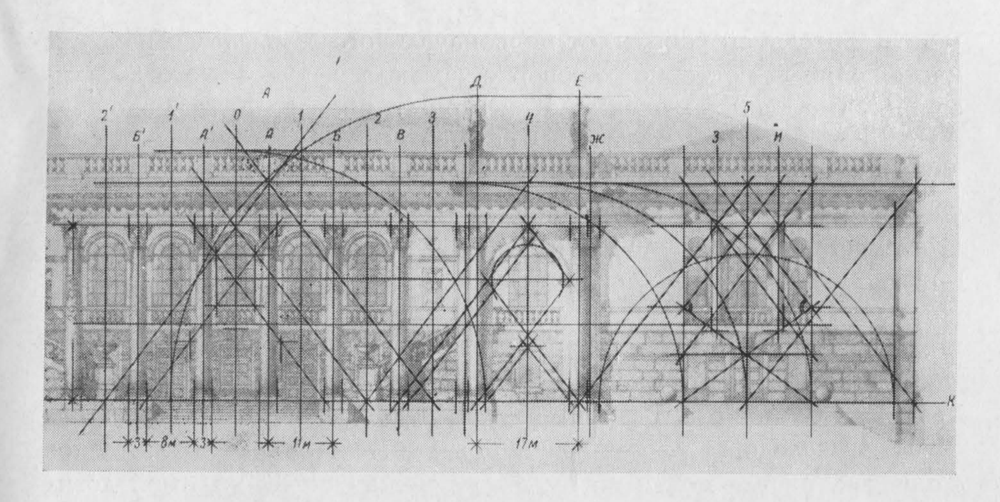


Схема пропорций главного фасада

Схема построения фасада ясно показывает взаимозависимость и взаимосвязь его основных членений и размеров и раскрывает строгую закономерность его построения.

Технический проект Дома работников науки и искусств уже в марте 1945 г. был закончен, а в апреле утвержден Советом Министров БССР. Я испытывал тогда чувство удовлетворения от результатов этой работы и сожалел лишь о том, что его строительство так и не было осуществлено.

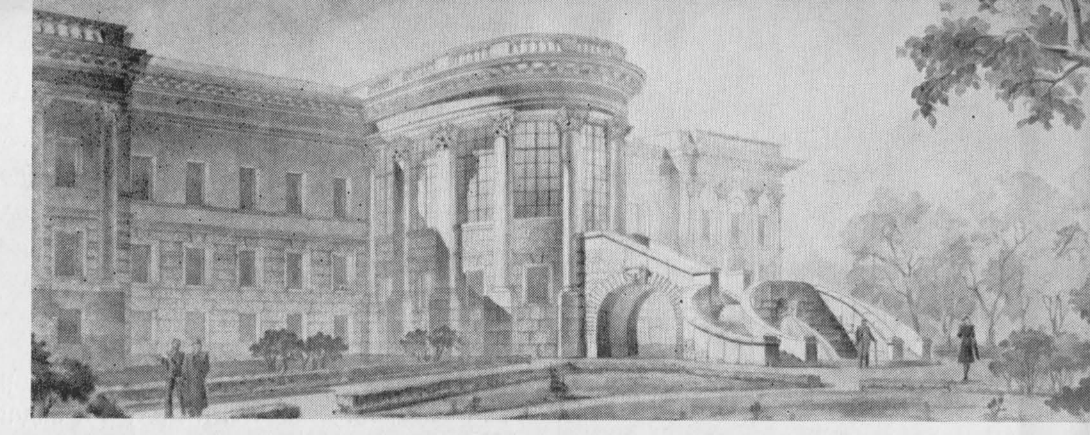
Рассматривая и анализируя этот проект сегодня, я думаю, что теперь я, безусловно, решал бы эту задачу совсем иначе, несмотря на то, что будучи построен в свое время по этому проекту Дом работников науки и искусств мог бы войти в ансамбль возрожденного после войны центра Минска.

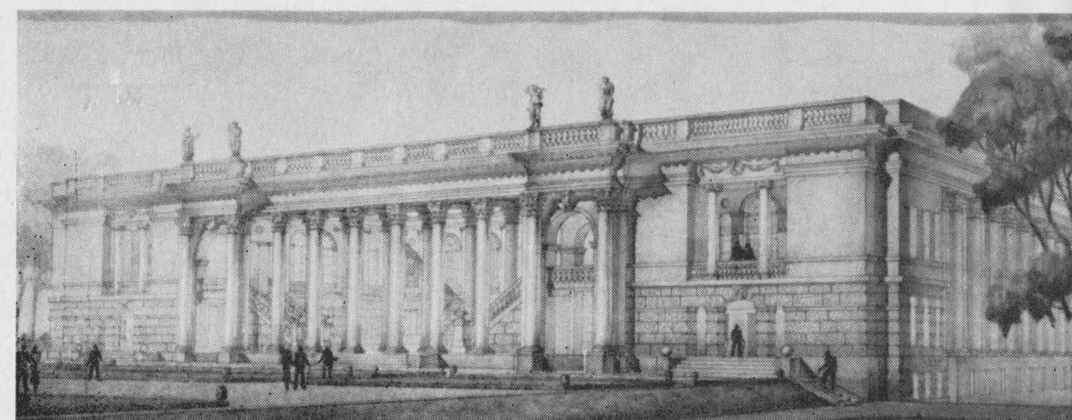
Правда, в проекте не были до конца проработаны отдельные места, такие, например, как стык большой колоннады и стены бокового крыла в их верхней части (в парадном дворе), но я уверен, что они нашли бы в рабочих чертежах и деталях лучшее решение. О том, что это было возможно, говорит более удачное сочетание большого и малого ордеров на боковом левом фасаде. Не надо забывать, что проект всегда «доходит», «дозревает» в процессе более или

менее длительной работы, от первоначального замысла до рабочих чертежей, при повторной проверке замысла в целом и его детализации. Но общий замысел архитектурного произведения, положенный в основу художественного образа, объемно-пространственное построение здания, прием его внутренней планировки, тектоническая сущность, а следовательно, и конструктивное решение, его стилевая характеристика и, наконец, окончательный внешний облик кристаллизуются в каждом конкретном случае по-разному. Иногда под влиянием определенных условий и обстоятельств, даже внешних, это быстрый, чуть ли не мгновенный процесс, как это было с Домом работников науки и искусств в Минске. Иногда же этот процесс формирования архитектурно-художественного образа состоит в последовательном возникновении многочисленных, разнообразных, иногда почти не имеющих между собой видимой логической связи архитектурных идей, в их анализе, сравнении, отборе. Так было в приведенном мной примере работы над памятником-шалашом В. И. Ленина в Разливе.

В некоторых случаях это длительный, долговременный, подчас подсознательный процесс кристаллизации определенной архитектурной идеи, возникшей в связи с конкретной задачей, содержание которой представляется близкой к этой, иногда отвлеченной, чисто формальной идее. Так было в случае, о котором я уже говорил, когда идея полуобработанного камня получила свое конкретное выражение в проекте надгробного памятника И. А. Фомину.

Необходимо подчеркнуть, что быстрота развития композиционного творческого процесса не обязательно связана с индивидуальными творческими качествами или особенностями того или иного архитектора и не всегда зависит от его профессионального опыта и знаний. Конечно, архитектор с бо́льшим опытом и знаниями, с более высокими творческими данными работает быстрее и увереннее, чем молодой, малоопытный или малоспособный архитектор, но разный характер развития творческого процесса, как я наблюдал не только в своей работе, но и в практике моих старших и младших товарищей, часто проявляется у одного и того же архитектора в зависимости от всего комплекса условий, влияющих на творческий процесс.





Перспектива уличного фасада, садового фасада и парадного дворика.
Технический проект

Проект Дома работников науки и искусств в Минске является примером известной творческой переработки архитектурного наследия, к использованию которого я пришел под влиянием определенных эмоциональных переживаний и настроений.

* * *

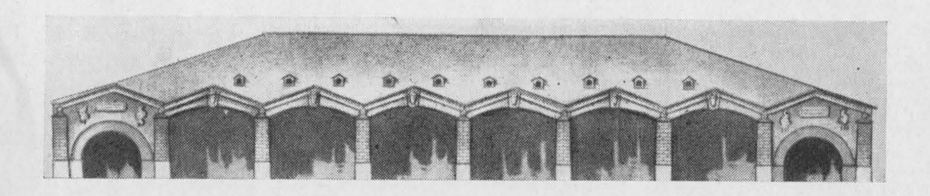
Другой небольшой пример сознательного, так сказать, предумышленного использования наследия. В 1938 г. я получил задание разработать проекты двух небольших павильонов-рефюжей для конечных остановок автобусной линии в Кронштадте.

Кронштадт — один из пригородов Ленинграда. Это небольшой, типично морской город, жизнь которого всегда была связана с русским военно-морским флотом. Его архитектурный облик хотя и близок Ленинграду, но своеобразен. Зданий эпохи его основателя Петра I здесь сохранилось мало. Стилевой характер города создают здания конца XVIII — первой половины XIX столетий.

В эту архитектурную среду русского классицизма мне предстояло вкомпоновать небольшое здание автобусного рефюжа. Несложность его функционального назначения и конструктивного решения, реальные строительно-технические возможности (кирпич, наружная штукатурка, ограниченное применение железобетона) требовали простой и лаконичной композиции.

Вначале я пытался найти решение в духе современной западной архитектуры, с которой я был к тому времени уже хорошо знаком. Однако от этого намерения пришлось сразу отказаться, так как заказчик не мог обеспечить строительство не только металлом, но даже железобетоном. Поэтому я вернулся к традиционным формам привычного для меня русского классицизма, чему способствовало также и архитектурное окружение автобусного рефюжа. Наиболее близкими по характеру мне представлялись произведения А. Захарова, который, будучи архитектором Морского ведомства, строил и в Кронштадте.

Перелистывая архитектурные увражи, я натолкнулся на один из захаровских проектов — проект сарая для галер. На меня произвел большое впечатление очень простой, но своеобразный архитектур-



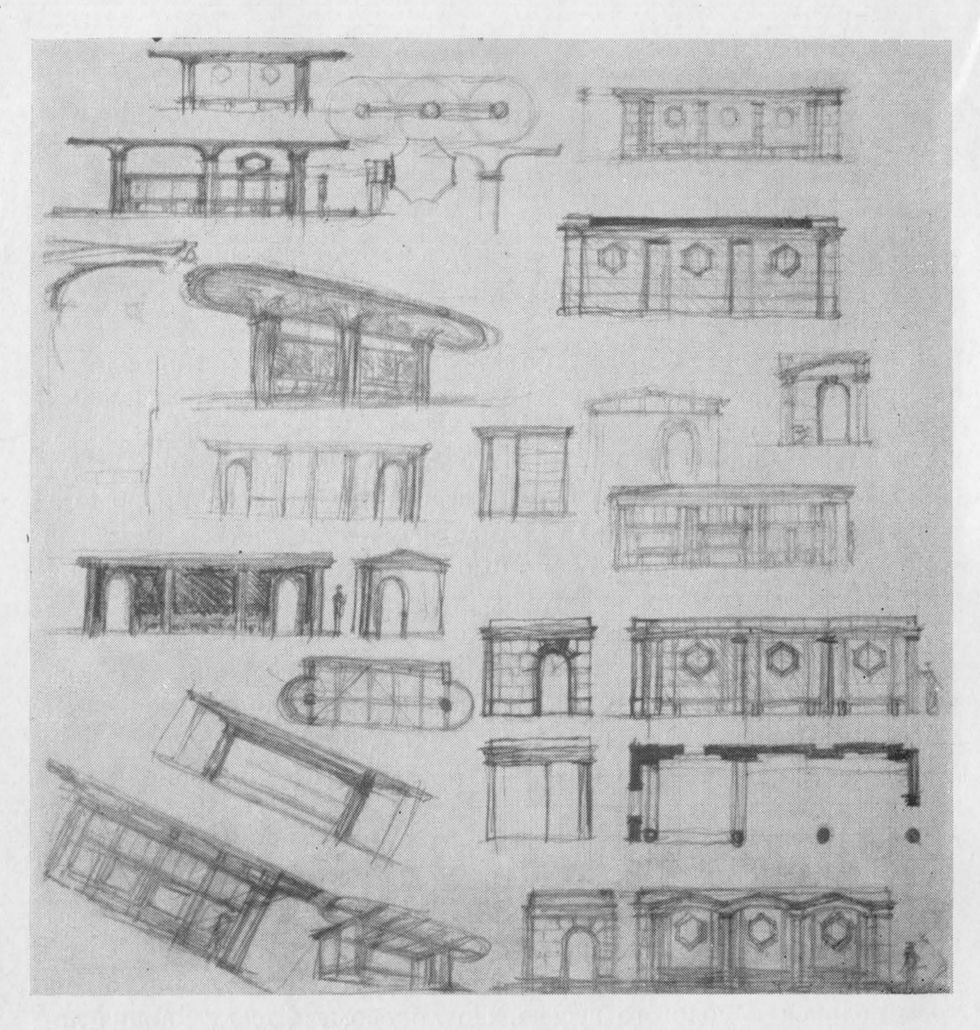
Проект сарая для гребных судов (арх. А. Захаров)

ный мотив лицевого фасада этого сарая, — аркада из очень пологих арок на столбах с пологими же фронтончиками, завершающими каждую арку и образующими своеобразный зубчатый, ломаный, венчающий здание карниз. Он и натолкнул меня на идею фасада павильона-рефюжа, хотя я не заимствовал у Захарова ни общего решения, ни характерных для него деталей. Художественный образ павильона сформировался очень быстро и легко и вся композиция уточнилась на первом же чертеже.

В проекте павильон представляет собой небольшое сооружение размером 10,5×3,5 *м*. По лицевому фасаду — это трехпролетный навес, огражденный сзади и с боков стенами; в задней стене — три высоко размещенных шестигранных окна (0,75 *м* в поперечнике). Боковые стены прорезаны арочным проемом (1,1 *м* шириной), расположенным ближе к лицевому фасаду. Пролеты лицевого фасада перекрыты пологими лучковыми арочками, поддерживаемыми четырьмя восьмигранными столбами-колоннами с упрощенными, в виде легкой плиты, капителями; крайние колонны примыкают вплотную к антам, переходящим в боковые стены.

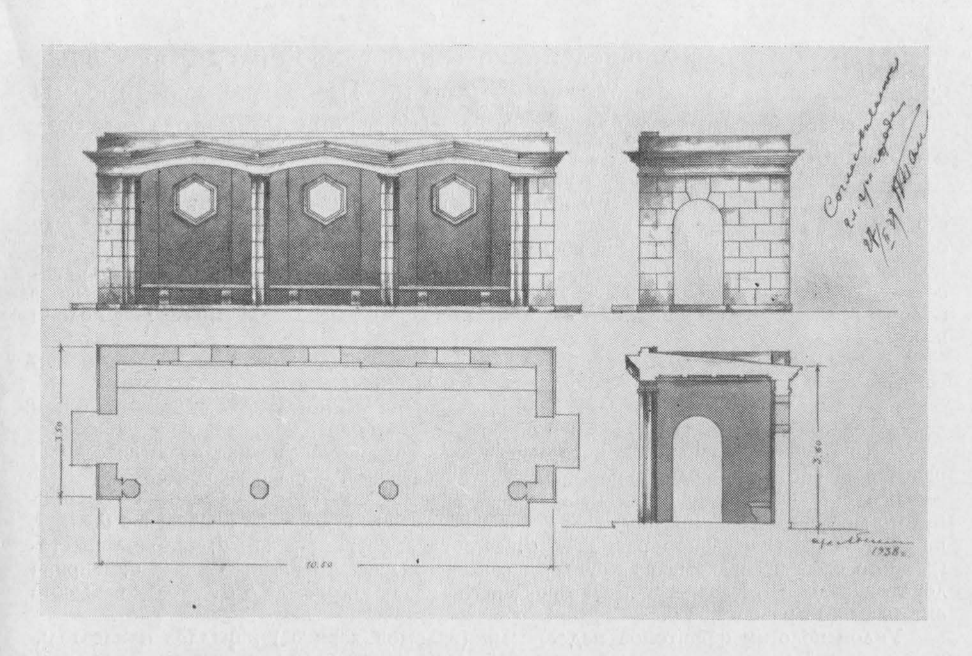
Павильон на высоте 3,30 *м* завершен упрощенным карнизом из трех полочек и пологого гуська. По лицевому фасаду карниз ломается, образуя три очень пологих фронтона, которые отвечают лучковым аркам проемов. Над карнизом сделан невысокий, в два уступа, аттик, назначение которого — зрительно утяжелить нагрузку колонн и «успокоить» ломаную линию карниза; конструктивное его назначение — образовать необходимый уклон пологой односкатной кровли.

Внутри павильона, вдоль задней стены, во всю ее длину, —



Эскизы автобусного рефюжа для Кронштадта

скамья для ожидающих. Материал павильона — кирпич и цветная цементная штукатурка с каменной крошкой: светлая, золотистая для наружных поверхностей и довольно интенсивного красного цвета (индийская или английская красная) для внутренних плоско-



Утвержденный проект автобусного рефюжа для Кронштадта

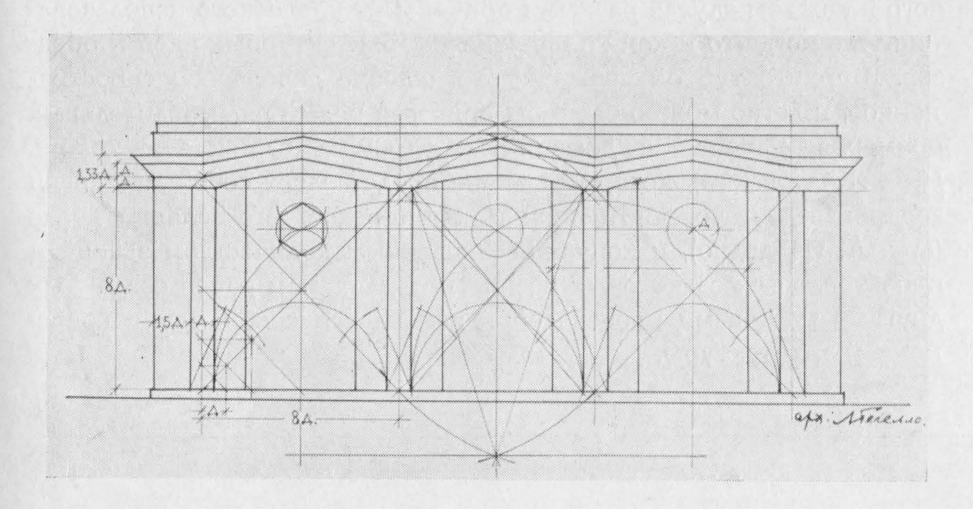


Схема пропорций фасада автобусного рефюжа

стей. Перекрыт павильон слегка кессонированной (из декоративных соображений) железобетонной плитой. Шестигранные проемы задней стены предполагалось остеклить. Павильон должен был стоять на фоне сквера.

Построение пропорций фасада павильона сводится к следующему. В основе его композиции лежат три квадрата, стороны которых равны расстоянию между осями колонн и в то же самое время — высоте колонн. За основной модуль композиции принята толщина колонны *д* (диаметр круга, вписанного в восьмиугольник сечения колонны). Абсолютная величина модуля, который укладывается в высоте колонны восемь раз, принята 37,5 *см*. Таким образом, высота колонны и шаг колонн в осях равны 3 *м*.

Высота павильона до верха аттика определяется дугами радиуса, являющегося диагональю квадрата, с точкой пересечения обеих дуг с осью фасада.

Высота павильона без цоколя-ступени, отложенная по оси фасада вниз от линии верха колонны, дает центр дуги пологой арки антаблемента.

Центры шестиугольных окон задней стены павильона устанавливаются дугами радиуса, равного 7,5 модуля, как точка их пересечения с осью пролета.

Все остальные основные размеры и членения являются производными от принятого модуля — толщины колонны *д* — и в большинстве случаев кратны 0,5 *д*. Так, ширина боковых пилонов равна 1,5 *д*; высота архитрава — 0,5 *д*; ширина шестигранного окна (или диаметра круга, вписанного в шестигранник) равна 2 *д*; ширина лопаток задней стены — 3,5 *д* и простенка между ними — 4,5 *д*. Только высота антаблемента равна 1,33 *д*.

Уклон пологих фронтонов над арками (изломов карниза) параллелен касательной к кривой арки, проведенной к средней точке ее половины.

Оба приведенных мной проекта являются примерами вызванного в каждом случае разными причинами творческого использования уже когда-то и кем-то найденных архитектурных идей и образов. В архитектурной практике это явление довольно распространенное, и легко можно было бы привести целый ряд убедительных примеров, начиная с дома МИД СССР на Спиридоновке (арх. И. В. Жолтовский), который внешне представляет собой мастерски воспроизведенную, почти точную копию известного палаццо Тиене (арх. А. Палладио), и кончая бесчисленным количеством зданий и проектов, замысел которых возник под влиянием ранее созданных другими мастерами произведений как классической, так и современной архитектуры.

●

Памятник В. И. Ленину в Казани

В июне 1940 г. ЦК ВКП(б) и СНК СССР приняли постановление о сооружении памятника В. И. Ленину в Казани, где Владимир Ильич начал в 1887 г. свою революционную деятельность сначала в университете, а после первого ареста, высылки под надзор полиции и возвращения в Казань в октябре 1888 г. — в одном из марксистских кружков, организованных революционером Н. Е. Федосеевым. В мае 1889 г. молодой Владимир Ильич вместе с семьей переехал в Самару. Но и то небольшое время, которое

В. И. Ленин прожил в Казани, прочно связало этот город с его именем.

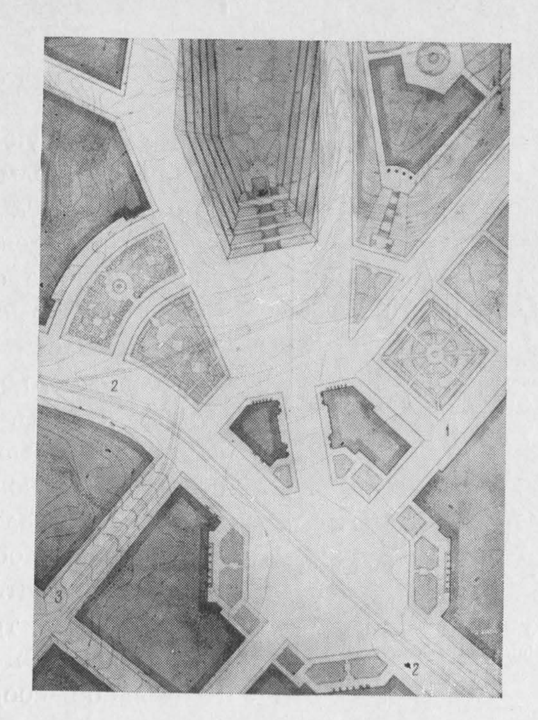
Осенью 1940 г. был проведен закрытый конкурс на разработку проекта памятника В. И. Ленину, для участия в котором были привлечены С. Д. Меркуров, В. Б. Пинчук и один из местных казанских скульпторов. Вениамин Борисович Пинчук предложил мне как архитектору принять участие в работе над этим интересным заданием.

Место для памятника первоначально было выбрано в центральной части города — на юго-западном склоне одного из трех холмов, возвышающихся над площадью Куйбышева. Разница отметок верхней кромки склона холма и центра площади равнялась 15—16 *м*.

Сама площадь с ее застройкой, сложившейся еще в дореволюционные годы, с градостроительной точки зрения была плохо организована и подлежала поэтому капитальной реконструкции. Ее неопределенная конфигурация, преувеличенные размеры (до 300 *м* в поперечнике), сложный рельеф, а также требование задания не увлекаться большими размерами фигуры и памятника значительно осложняли задачу, которая состояла не только в проектировании памятника, но и в разработке эскизных соображений по планировке и благоустройству площади и ее ближайшего окружения.

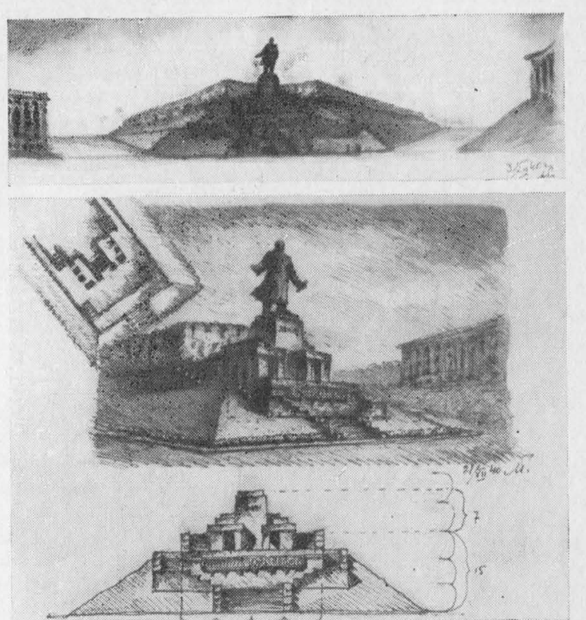
Мои предложения по реконструкции площади состояли в некотором ограничении этого огромного пространства путем членения его на две части симметрично расположенными четырех- и пятиэтажными зданиями (в одном из них был универмаг, другое имело административное назначение). Ось, проходящая по центру памятника, середине проезда между этими зданиями, играющими роль пропилеев, и по диагонали второй, меньшей площади восьмиугольной формы, становилась, таким образом, главной композиционной осью ансамбля. Основными осями восьмиугольной площади служили оси двух значительных магистралей города — Пушкинской улицы и улицы Баумана. Последняя превращалась за пределами площади в один из проездов зеленой эспланады-бульвара. Склоны трех холмов (отрогов прилегающей возвышенности), ограничивающих площадь Куйбышева с северо-востока и юго-запада, подлежали озеленению. На верхних горизонталях левого холма намечалась застройка, которая по отметкам карнизов должна была отве-

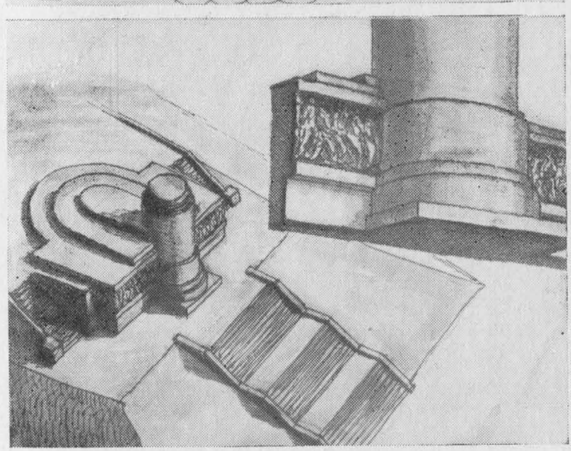
Общий вид площади Свободы с памятником В. И. Ленину



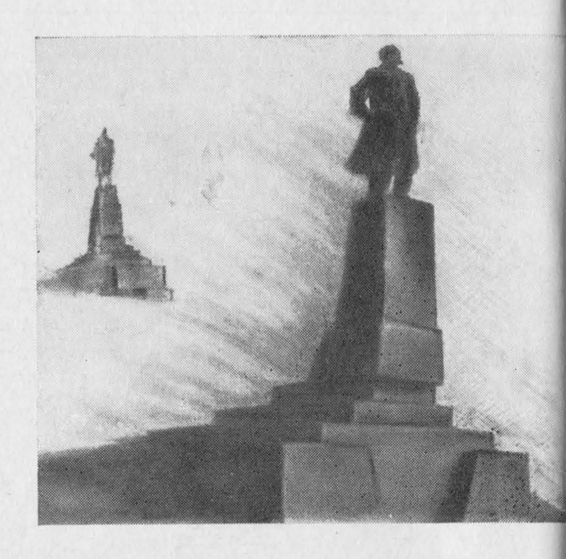
Конкурсный проект памятника.
Генеральный план:

1 — улица Баумана; *2* — Пушкинская улица;
3 — улица Чернышевского





Конкурсный проект памятника. Эскизы. Первый лист

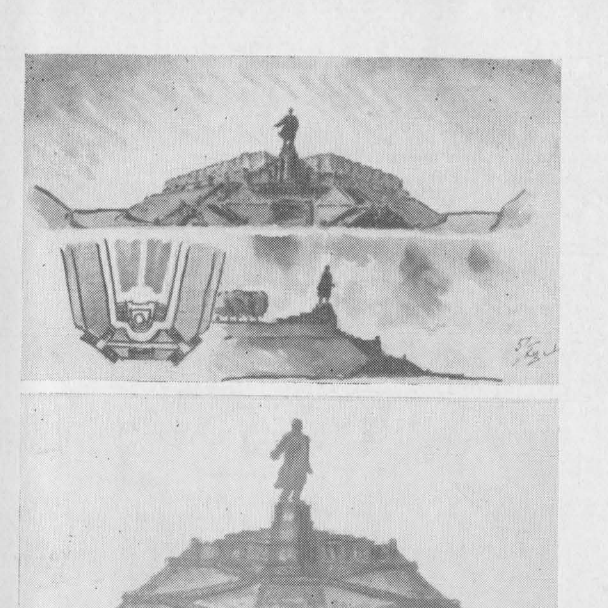


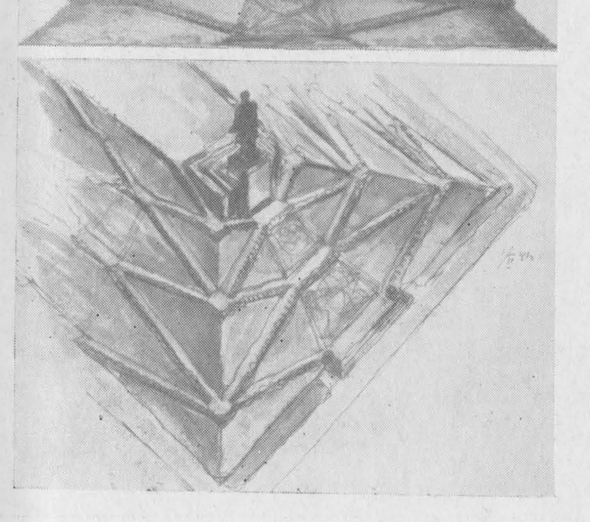
чать существующей застройке правого холма (здание одного из казанских вузов). Памятник ставился на верхней кромке откоса среднего холма, на фоне высоких древесных насаждений, которые создавали своего рода архитектурные кулисы. Принимая во внимание большие пространства, открывающие перспективы с отдаленных точек зрения, казалось необходимым весь памятник, особенно его пьедестал, трактовать как значительное и очень монументальное сооружение, без чего он мог просто потерять-

ся в обширном пространстве.

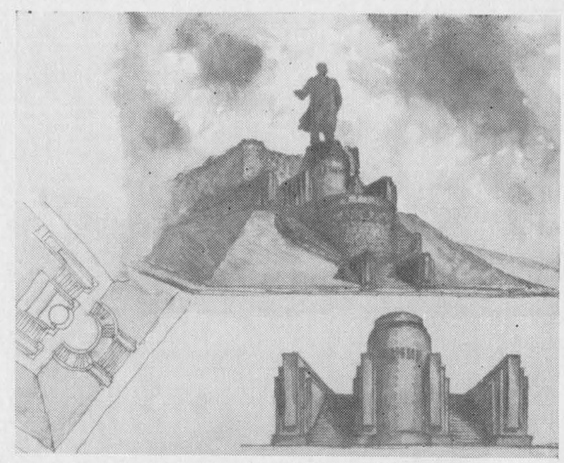
Эти соображения легли в основу решения поставленной программой конкурса градостроительной задачи и учитывались В. Б. Пинчуком при разработке скульптурной части памятника. В. И. Ленин, над образом которого В. Б. Пинчук уже много лет плодотворно работал, в данном случае был изображен им как народный вождь. Энергичное, но сдержанное движение фигуры, как бы устремляющейся вперед, выразительный утверждающий жест руки, несколько приподнятая вверх

Конкурсный проект памятника.
Эскизы. Второй лист





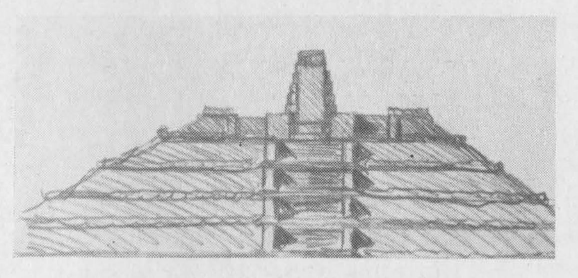
Конкурсный проект памятника.
Эскизы. Третий лист

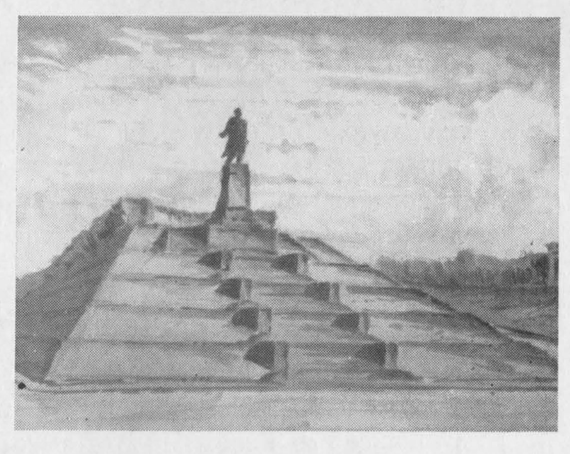


голова Ленина, который как бы смотрит в будущее, раскрывали образ вождя, выступающего перед народом.

Первые творческие мысли архитектора в подобных случаях часто совершенно непроизвольно ищут каких-то усложненных архитектурных замыслов, громоздких композиционных решений. Так и в моем воображении вначале рисовались грандиозные лестницы, каменные террасы, огромные тематические барельефы, тяжелые архаизированные портики... В каком направлении шла моя мысль, можно видеть из серии сохранившихся эскизов.

Простота, лаконичность композиции и, как правило, связанная с ними, бо́льшая выразительность и сила впечатления появляются не сразу, а в результате напряженных и более или менее длительных поисков. К результатам этих поисков на всех этапах разработки первоначального замысла архитектору необходимо весьма критически относиться и удерживаться от излишних увлечений. В этом отношении архитектору очень полезно получить опыт совместной работы над первоначальным замыслом памятника со скульптором, конечно, при известном единстве их творческих позиций, сработанности друг с другом. Мне было легко работать с В. Б. Пинчуком, талантливым и высококультурным художником, тем более, что памятник Ленину в Казани был не первой нашей совместной работой. Его критические замечания и советы были для меня очень ценными. В процессе нашей работы над памятником оба мы, В. Б. Пинчук — в создании фигуры В. И. Ленина, я — в решении архитектурной части памят-





Конкурсный проект памятника. Эскизы. Четвертый лист

ника, стремились прийти к большей строгости, простоте и выразительности всей композиции.

Одновременно с работой над художественным образом памятника в целом шли наши поиски масштаба и абсолютных размеров фигуры и пьедестала, соответствующих данному месту и окружению и в то же время реальных в смысле возможности осуществления проекта. Высота фигуры, доходившая у нас в первых эскизах до 15 *м*, уменьшалась постепенно в процессе работы до 12—10 *м*. Казалось, что такие размеры фигуры и преувеличенная монументальность пьедестала вызывались высотой холма и большим свободным пространством вокруг памятника. При этом чем крупнее и значительнее намечалось его основание, тем больше вырастала фигура.

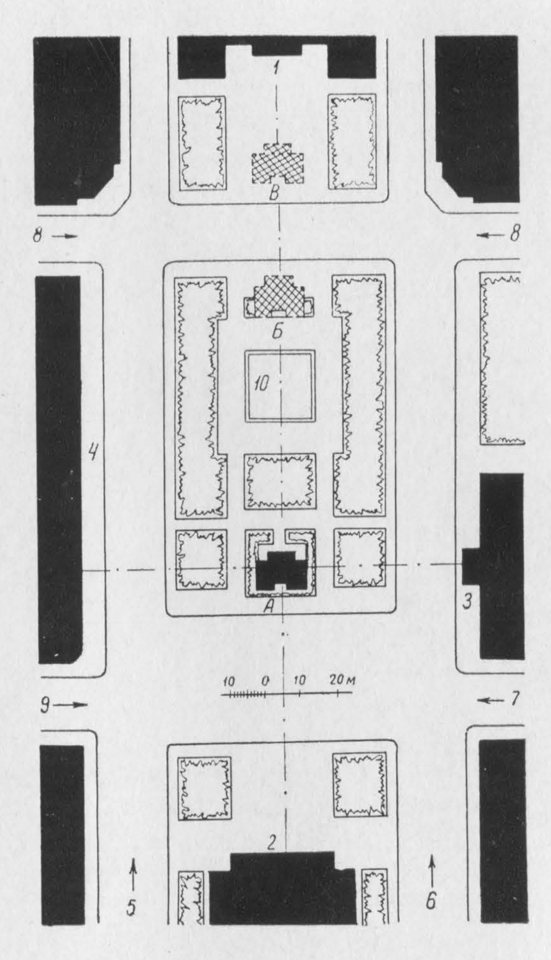
Понимая, что памятник таких размеров мало уместен в данном случае, да и вряд ли практически осуществим, мы делали попытки отказаться от камня в обработке холма, ограничиваясь только озеленением его склонов и устройством земляных дорожек. Но и это не помогало, пока оставался громоздким и сильно развитым пьедестал памятника.

Так постепенно возникла идея более лаконичного композиционного приема архитектурного оформления холма в виде пяти уменьшающихся кверху земляных террас с простой и сравнительно скромной по размерам каменной лестницей, ведущей от площади к памятнику. Лестница должна была создать не только функциональную, но и архитектурно-композиционную связь площади с вершиной холма и памятником. Этот в своей основе простой замысел требовал более строгого и лаконичного решения пьедестала и позволял без ущерба для ансамбля значительно уменьшить высоту скульптуры.

Поиски решения пьедестала памятника видны в ряде эскизов, которые показывают дальнейшее развитие творческого замысла в направлении большей простоты и ясности.

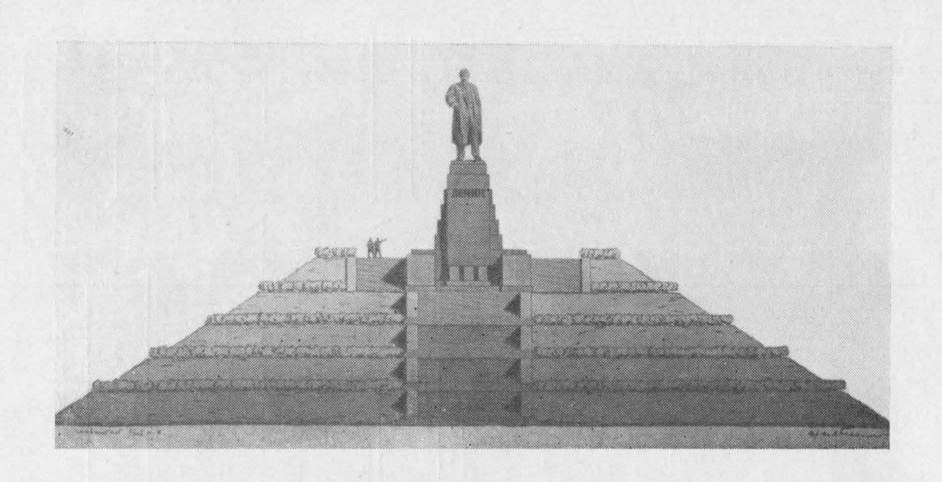
В законченном конкурсном проекте высота фигуры с плинтом равна 8,25 *м*, а соотношение высоты фигуры, пьедестала по верхней террасе (сбоку и сзади), а также по второй сверху террасе и всей высоты холма составляет 5 : 5 : 7 : 9.

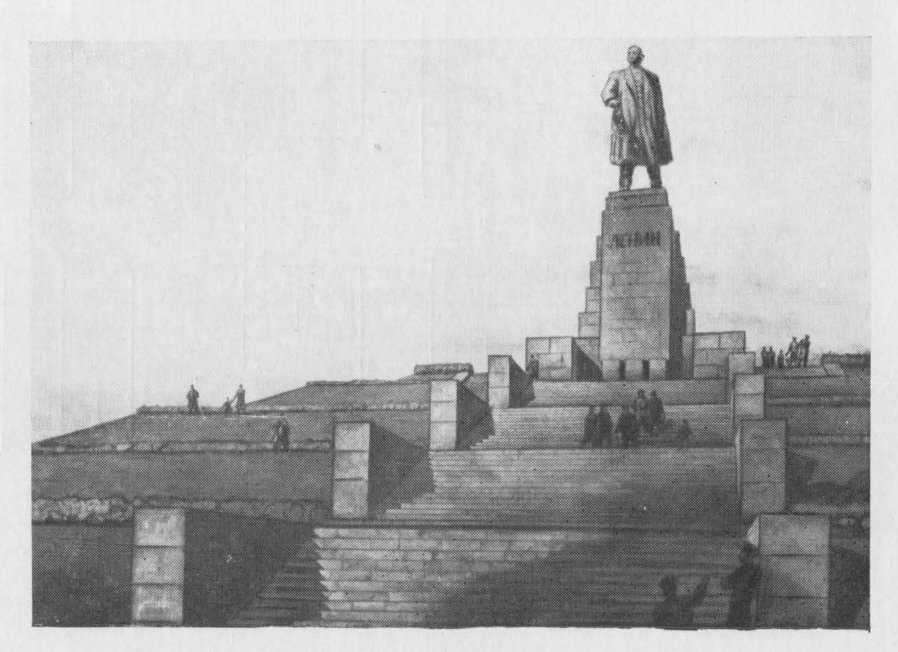
В начале 1941 г. состоялось рассмотрение всех конкурсных проектов; был выбран и принят к осуществлению наш проект. Но сомнение вызвало намеченное для сооружения памятника место, взамен которого нам было указано другое. В архитектурно-планировочном задании на разработку окончательного проекта памятника, выданном нам главным архитектором Казани, говорилось: «Постановка памятника на площади имени Куйбышева неудобна по планировочным соображениям, так как при любых вариантах памятник на этой площади теряется, а сама площадь получается слишком велика и объемно раздроблена... По генеральному проекту города расположение общегородского центра с постановкой монументального памятника намечено на площади Первого Мая у Кремля. Эффективная по местоположению, эта площадь не может быть рекомендована для постановки памятника в ближайшее время... Место для памят-



План площади Свободы с вариантами постановки памятника и схемой решения площади и сквера по окончательному проекту:

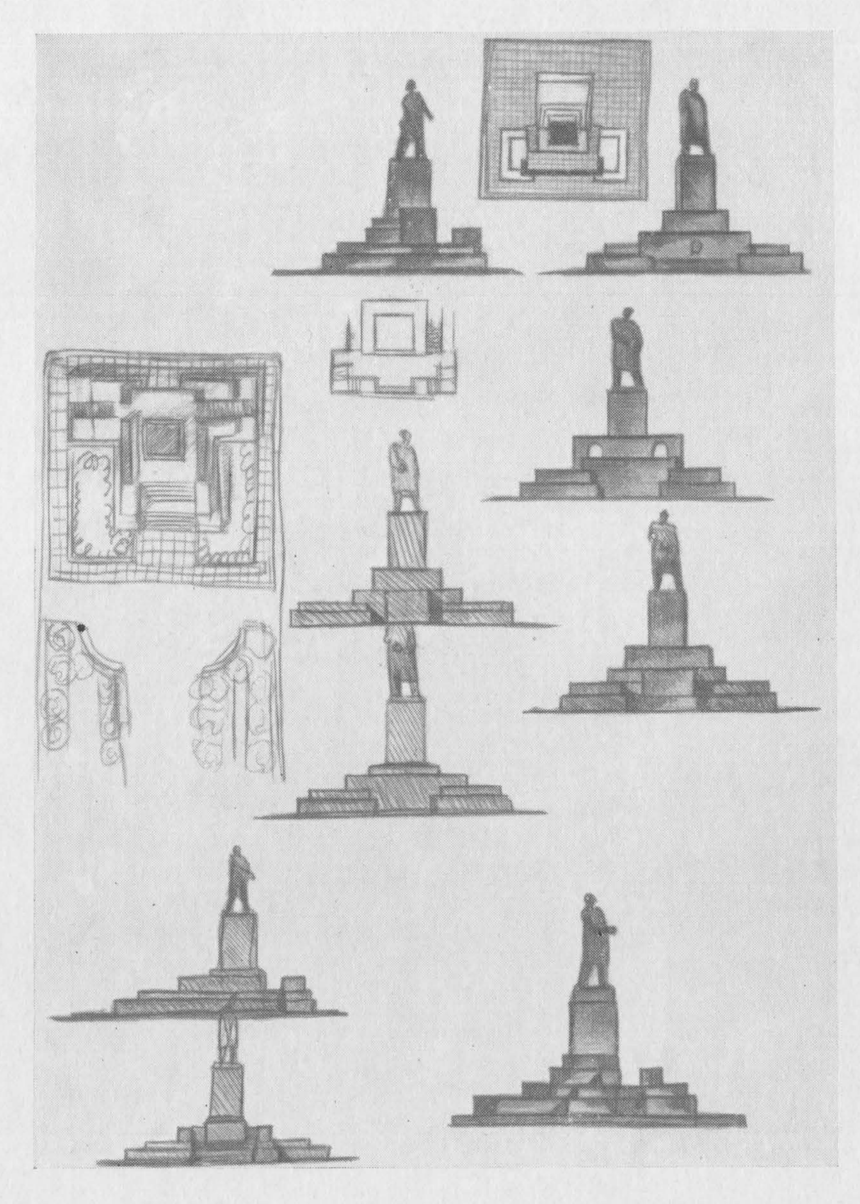
1 — дом Советов; *2* — оперный театр; *3* — дом культуры; *4* — здание института; *5* — Театральная улица; *6* — улица Пушкина; *7—9* — улица Карла Маркса; *8* — б. Красная улица; *10* — сквер на площади Свободы; *А* — памятник В. И. Ленину; *Б* — место постановки памятника, предполагавшееся по промежуточному варианту проекта с временным сохранением завода Пишмаш; *В* — место постановки памятника (здания завода Пишмаш), заданное архитектурно-планировочным заданием для первоначального проекта памятника на площади Свободы



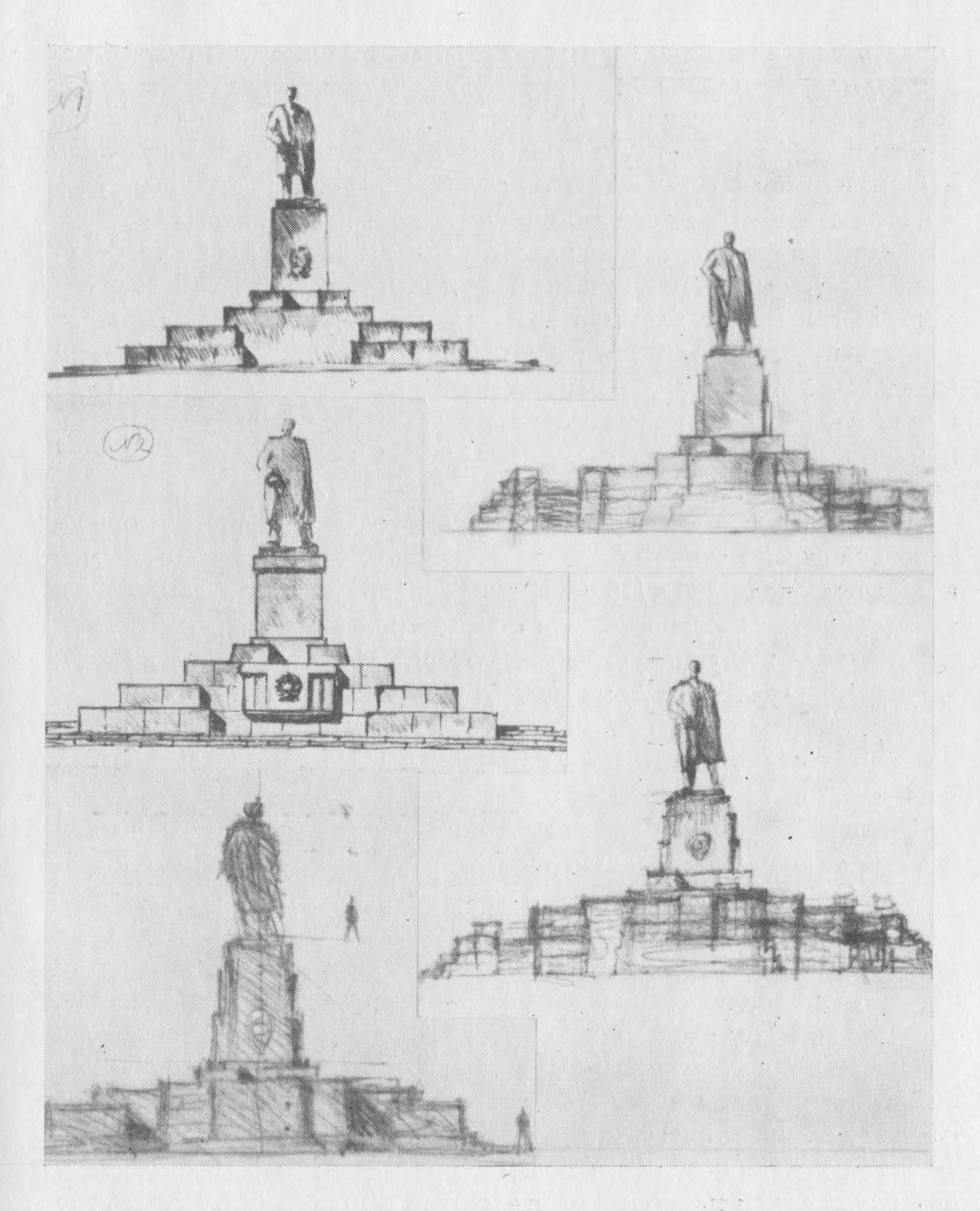


Конкурсный проект памятника. Фасад и перспектива

Конкурсный проект памятника. Модель



Эскизы окончательного варианта памятника с трибуной. Первый лист



Эскизы окончательного варианта памятника с трибуной. Второй лист

ника в саду против здания университета слишком интимно, более подходит для постановки скульптуры «Ленин в студенческие годы» и не отвечает основной идее предположенного к осуществлению памятника. Единственным местом для постановки памятника в центре города остается площадь Свободы... Эта площадь уже в настоящее время имеет в основном законченный вид».

Дальше в задании указывалось, что улица Карла Маркса и ведущая к речному порту новая магистраль — улица Куйбышева — хорошо связывают площадь со всеми районами города. «Эти два направления и в настоящее время являются главными артериями города, что позволяет признать площадь Свободы центральной и пригодной для проведения общегородских демонстраций, парадов и массовых празднеств. В настоящее время демонстрации также проводятся на этой площади».

Площадь Свободы имеет почти прямоугольную форму и ориентирована своей длинной осью по меридиану; ее размеры достигают в среднем около 180×115 *м*. Южный фронт площади замыкается новым зданием государственного оперного театра; северный — корпусом завода пишущих устройств, который намечался тогда к сносу; восточный — участком Дома культуры и сада при нем; западный — новым зданием одного из казанских вузов. Поверхность площади наклонна, с падением по диагонали юго-восток — северо-запад на 4 *м*.

Точное место постановки памятника сразу не было установлено; вначале мы намечали поставить его на самой площади, ближе к зданию театра, лицом к нему.

Снова начались творческие поиски общей архитектурной идеи памятника. Направлены они были прежде всего на выявление его общих размеров и отношения высоты фигуры к высоте пьедестала. При этом я исходил из ставшего для нас, авторов, уже привычным отношения, меньшего единицы; в наших эскизах оно колебалось от 5 : 6 до 5 : 9. Что касается композиционной работы в целом, то она состояла главным образом в поисках силуэта и общей формы.

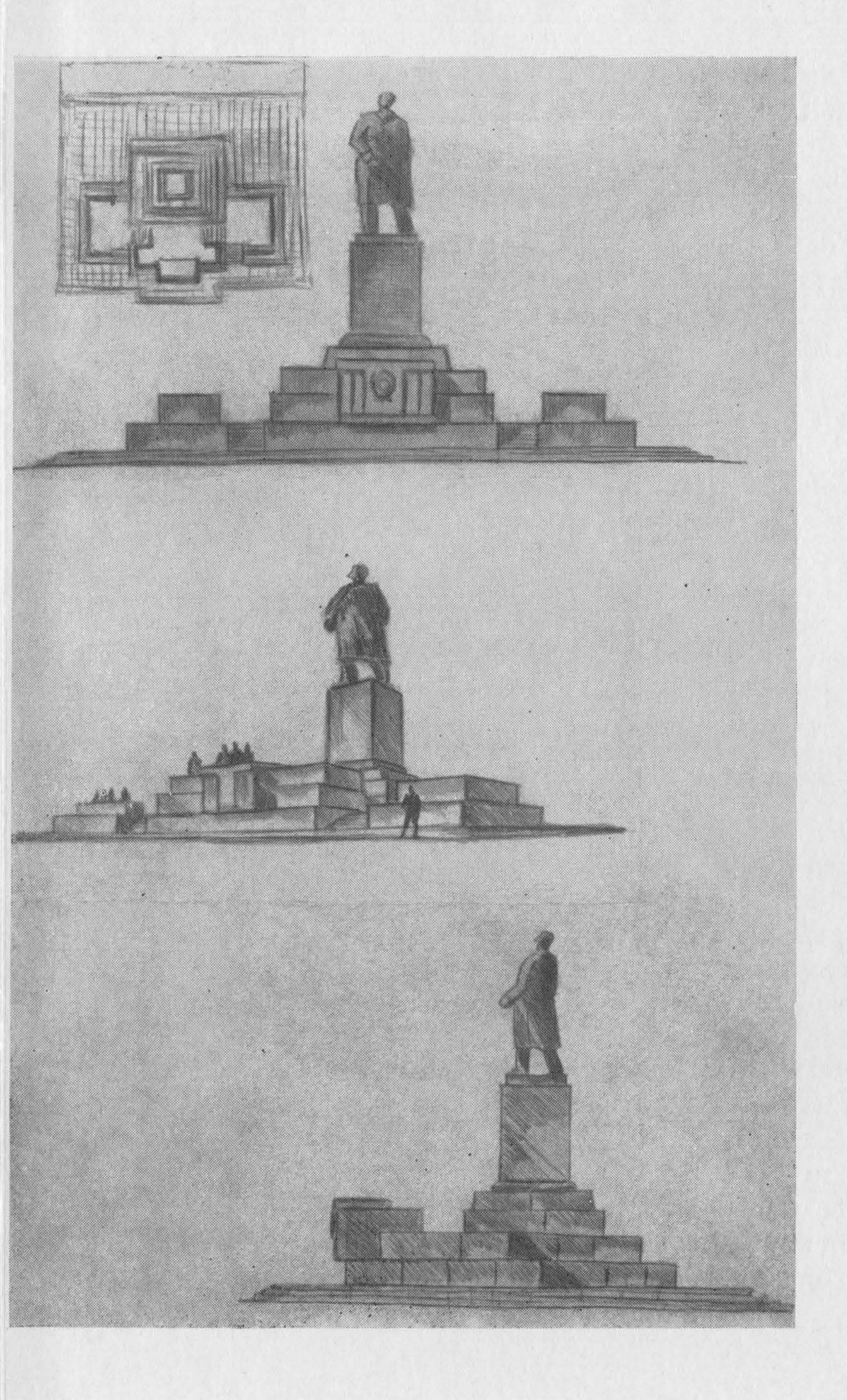
Затем у меня возникла мысль, что размеры и масштаб площади позволяют уменьшить высоту пьедестала и приблизить скульптуру к находящемуся на площади зрителю. Возникли новые эскизы,

в которых высота пьедестала становилась или почти равной высоте скульптуры, или даже меньше ее. Наиболее характерным из них является эскиз, на котором постамент скульптуры представляет собой каменный куб, усложненный рядом обнимающих и подпирающих его дополнительных объемов. Четыре положенных на каменные плиты бронзовых венка завершают углы развитого вширь ступенчатого стилобата.

В это время в связи с уточнением архитектурно-планировочного задания было выдвинуто дополнительное требование: объединить постамент памятника с трибуной, а сам памятник поставить непосредственно на месте подлежавшего сносу здания завода «Пишмаш», в самом начале проектируемого бульвара, который должен был вести к так называемому Федоровскому бугру. При таком решении колонны демонстрантов и войск, участвующих в параде, могли проходить мимо памятника-трибуны, подходя к ней либо по самой площади со стороны улицы Карла Маркса, либо непосредственно по Большой Красной улице, на которую обращен фасад здания завода «Пишмаш».

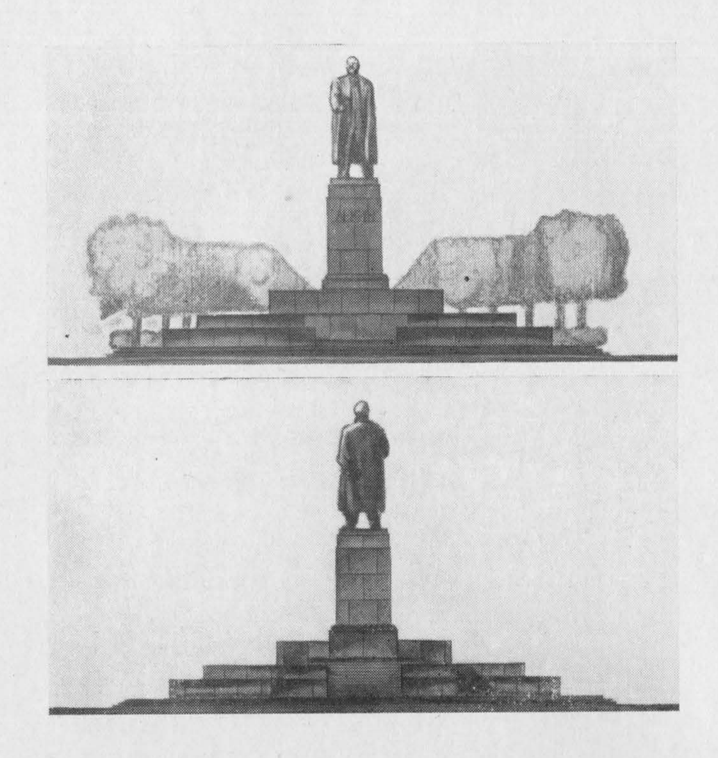
С архитектурной и градостроительной точек зрения это место не было выгодным, так как основание памятника оказывалось на 5 *м* ниже отметки площади у здания театра, но с этим директивным указанием необходимо было считаться. Кроме того, место постановки памятника и включение в него трибуны требовало большего развития постамента, в частности, увеличения его высоты.

У меня возникла вызванная изменением первоначального задания новая композиционная идея памятника с развитым ступенчатым стилобатом, используемым для устройства трибуны; в центре его на простом по форме постаменте устанавливалась скульптурная фигура В. И. Ленина. Процесс кристаллизации этого замысла и детального его уточнения виден в серии последовательных эскизов, по которым можно судить о постепенном упрощении первоначальной идеи и придании ей более выразительной и лаконичной формы. Результат этой работы нашел отражение в проектных чертежах и модели. Небольшая трибуна устроена в центре главного фасада, у самого постамента. Боковые и заднее крылья стилобата имели вначале только архитектурно-пластическое значение и вклю-



Эскизы окончательного варианта памятника с трибуной. Третий лист

Эскизы окончательного варианта памятника с трибуной. Четвертый лист



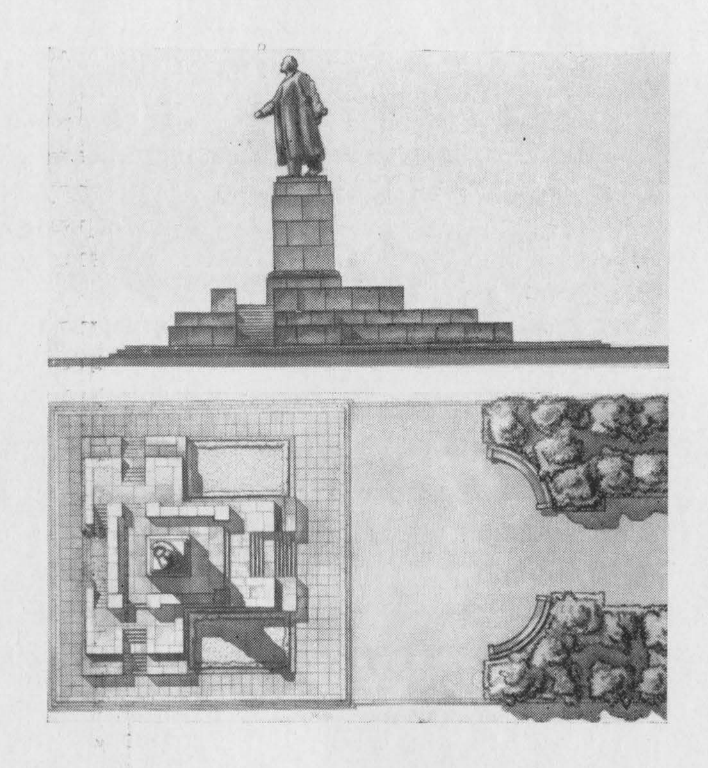
Передний и задний фасады памятника с трибуной. Утвержденный проект

чали в себя лестницы, ведущие на трибуну. Постамент с трибуной предполагалось выполнить из красного полированного гранита, а лестничные ступени и пол трибуны — из чистокованого. Нижняя площадка (в три ступени) должна была быть выполнена из темно-серого чистокованого гранита.

В таком виде проект и модель памятника в апреле-мае 1941 г. были представлены на рассмотрение и утверждены для детальной разработки архитектурной части и выполнения фигуры В. И. Ленина в проектную величину. Высота фигуры с плинтом в этом варианте проекта была установлена нами равной 6 *м*.

Вероломное нападение гитлеровской Германии на нашу страну надолго прервало работу над памятником. Только летом 1945 г. мы получили предложение возобновить проектирование и представить проект и метровую скульптурную модель фигуры В. И. Ленина на просмотр в Управление по делам искусств при СНК РСФСР.

Боковой фасад и план памятника с трибуной. Утвержденный проект



Вновь проанализировав наш последний довоенный проект, мы с В. Б. Пинчуком пришли к заключению, что архитектурная часть памятника в отношении замысла не требует изменений и переделок. Что же касается самой скульптуры, то В. Б. Пинчук решил доработать некоторые детали, не меняя в основном идеи и сохранив позу и движение фигуры В. И. Ленина. Внимательное изучение существующей застройки и перспектив завершения площади убедило нас в том, что при постановке памятника на месте корпуса завода «Пишмаш» длинная ось площади хорошо закрепляется на юге зданием театра, на севере — памятником, причем вся площадь остается свободной, что обеспечивает хорошие условия для проведения демонстраций и парадов.

Кроме того, мы считали, что памятник в этом месте будет хорошо фланкироваться будущей (тогда уже спроектированной) жилой застройкой начала бульвара, а его силуэт — прекрасно вос-

приниматься издали на фоне неба и далей, открывающихся за Федоровским бугром.

После просмотра архитектурной части памятника в Москве не потребовалось никаких изменений проекта, так как Художественный совет при Комитете по делам искусств Совета Министров СССР не сделал сколько-нибудь серьезных и обязательных к исполнению замечаний; в целом архитектурная часть проекта была одобрена.

Просмотр скульптуры Художественным советом состоялся в мастерской В. Б. Пинчука в Ленинграде. Высказанные советом пожелания касались главным образом деталей головы, фигуры, складок одежды и т. п., но поскольку они относились к скульптуре, составляющей основу композиции памятника, и были направлены на создание верного, выразительного и наиболее впечатляющего образа Ленина, к ним надо было не только отнестись со вниманием но и учесть их, не отступая, однако, от уже созданного художественного образа.

Следует отметить, что В. Б. Пинчук очень чутко и внимательно относился к моим замечаниям и советам, понимая, что в процессе нашей совместной работы над памятником я, вероятно, больше и глубже других «вжился» в созданный им образ Владимира Ильича. Это, в свою очередь, налагало на меня обязанность высказывать свое мнение о скульптуре вдумчиво и осторожно. Именно такие взаимоотношения являются одной из основ творческого содружества архитектора со скульптором или живописцем-монументалистом и, более того, с архитектором-соавтором и инженером-конструктором. Непременным условием плодотворной коллективной работы должны быть прежде всего взаимная чуткость и внимание, уважение к творческим предложениям, которые выдвигаются каждым членом коллектива всегда, естественно, только для того, чтобы улучшить результат общего дела.

Наша работа над памятником продолжалась, но от скорого ее завершения мы оказались далеко. Выяснилась полная невозмож-

---

⟶

Модель памятника с трибуной (фигура В. И. Ленина выполнена В. Б. Пинчуком); Вид спереди и сбоку. Утвержденный проект

ЛЕНИН
ЛЕНИН

ность перевести в ближайшие годы завод «Пишмаш» в другое место. Следовательно, опять встал вопрос о месте постановки памятника. Так как лучшего места, чем площадь Свободы, найти не удалось, было решено ставить его на самой площади. Я предложил передвинуть памятник так, чтобы он стал перед фасадом временно остающегося здания завода, отделяясь от него Большой Красной улицей. Так как поперечный перекос площади там наиболее ощутим, пришлось бы устроить специальную, довольно значительных размеров площадку с горизонтальной верхней поверхностью, которая пандусами и лестницами связывалась бы с поверхностью площади Свободы, отличающейся от нее по вертикальным отметкам местами до 2 *м*. В этом случае колонны демонстрантов и войск могли проходить перед памятником-трибуной или разворачиваясь на самой площади, или выходя на нее по специально предусмотренному проезду, проложенному через территорию Дома культуры. Однако все это было сложно и мало удобно. Окончательное решение не было принято, тем более что осуществление памятника временно задержалось по условиям финансирования строительства.

Только весной 1951 г. Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР заказал В. Б. Пинчуку выполнение фигуры В. И. Ленина в установленную проектом величину. В связи с тем, что архитектурная часть проекта памятника рассматривалась и была одобрена уже более пяти лет назад, было решено вновь обсудить проект пьедестала с точки зрения «современных задач, стоявших в области монументальной скульптуры».

В это время я жил уже в Москве и работал в Академии архитектуры СССР, а отказываться от продолжения работы над памятником, сулившей осуществление давно задуманного архитектурного замысла, мне не хотелось. Но тогда вновь возник вопрос о месте постановки памятника. В конце концов было решено поставить памятник ближе к зданию театра на пересечении оси площади с осью главного фасада Дома культуры, с тем чтобы середину площади от памятника до Большой Красной улицы превратить в сквер. Такая постановка оставляла на площади между театром и памятником достаточно широкое пространство (70 *м*), которое

позволяло пропускать по улице Карла Маркса колонны демонстрантов таким образом, чтобы они проходили перед трибуной-памятником развернутым строем. Кроме того, в этом случае памятник стоял бы на более высоких вертикальных отметках площади и мог лучше просматриваться спереди, при подходе к площади с улицы Пушкина, Театральной улицы и обоих отрезков улицы Карла Маркса.

Такое расположение памятника было тем более правильным, что размер фигуры (с плинтом) был теперь окончательно установлен в 4,5—5 *м*, а высота памятника вместе с фигурой — соответственно около 11 *м*. При этих размерах выбранное для памятника местоположение лучше обеспечивало ему необходимую масштабность по отношению к площади.

Осенью того же года архитектурная часть памятника была рассмотрена Художественным советом Комитета по делам искусств и снова безоговорочно принята как вполне отвечающая современным требованиям; при этом членами совета подчеркивались оригинальность и свежесть архитектурно-композиционного решения.

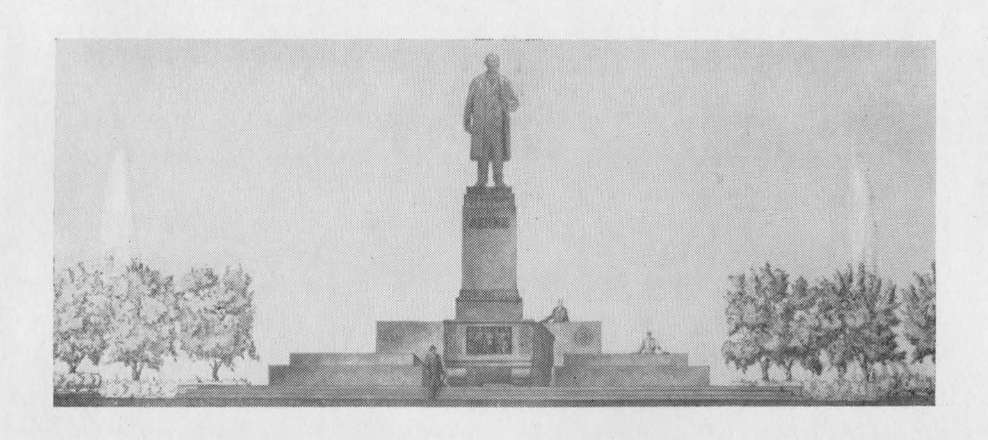
В. Б. Пинчук приступил к выполнению скульптуры, мне же предстояло перейти к разработке рабочих чертежей пьедестала и трибуны. Однако окончательное выполнение фигуры по ряду причин задержалось, и в 1953 г. выданный В. Б. Пинчуку ранее заказ был аннулирован, а так как появилась реальная возможность сооружения памятника, то Министерство Культуры СССР рекомендовало использовать для памятника в Казани фигуру В. И. Ленина, выполненную скульптором П. П. Яцыно и отмеченную Государственной премией; при этом архитектурная часть памятника сохранялась.

По предложению Министерства культуры я осмотрел эту скульптуру, изображающую В. И. Ленина в спокойной позе, как бы находящимся на трибуне перед началом выступления. Хотя трактовка П. П. Яцыно образа Ленина была иной, чем у В. Б. Пинчука, скульптурная фигура по своим внешним, формальным, качествам полностью отвечала принятому проекту архитектурной части памятника, хорошо сочетаясь с разработанным мной постаментом. Поэтому я дал свое согласие на дальнейшую работу с П. П. Яцыно.

Модель памятника с трибуной (фигура В. И. Ленина выполнена П. П. Яцыно)

Была изготовлена новая модель памятника, и в сентябре 1953 г. проект был снова представлен на рассмотрение в Казань. 20 сентября состоялось широкое общественное обсуждение, на котором проект в целом, включая место его постановки, был одобрен, а 22 сентября утвержден Исполкомом Казанского городского Совета. При этом мне было предложено учесть в рабочем проекте некоторые замечания, высказанные при его общественном обсуждении и уточненные в заключении главного архитектора города. Прежде всего мне было предложено еще раз проверить размеры и место расположения памятника на крупном макете площади Свободы с ее существующей и будущей застройкой. Это предложение было для меня очень ценным, так как давало возможность дополнительной наглядной проверки правильности общего замысла, а также масштаба и места размещения памятника на площади.

Другие предложения, возникшие в результате общественного обсуждения, оказались труднее осуществимыми. Предлагалось,



Передний фасад, планы, разрез, задний и боковой фасады памятника В. И. Ленину. Доработанный проект, 1953 г.

в частности, усилить идейно-художественную связь памятника с городом. Одно из предложений состояло в том, чтобы поместить на нижней части памятника (трибуне) бронзовый барельеф, отражающий пребывание В. И. Ленина в Казани. В дальнейшем содержание этого барельефа было конкретизировано — он должен был изображать выступление молодого Ленина в декабре 1887 г. на студенческой сходке в Казанском университете. Другое предложение состояло в том, чтобы ввести в архитектуру постамента народный татарский орнамент, который подчеркнул бы связь памятника со столицей республики. Кроме того, мне было указано на необходимость увеличить вместимость трибуны.

Быстро внести изменения в композицию трибуны помогли мне некоторые старые рабочие эскизы памятника. В них я нашел мотив выступающей центральной части трибуны, ограждение которой могло быть хорошим местом для размещения барельефа; они же подсказали мне возможность использования стилобата боковых крыльев в качестве дополнительных трибун подножия памятника. При доработке проекта центральную выступающую часть трибуны с помещенным на ней барельефом я решил усилить, увеличив вынос и добавив поддерживающие эту часть кронштейны.

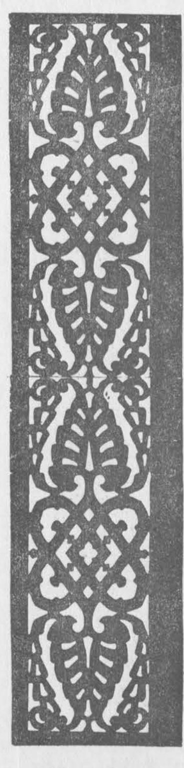
Использование боковых крыльев как дополнительных трибун осложнялось тем, что устройство их предусматривалось только в варианте памятника более крупного масштаба с фигурой высотой около 6 *м*. При этом высота уступа (барьера) бокового крыла получалась равной почти 1 *м*.

В последнем, утвержденном варианте проекта высота каждого из уступов боковых крыльев, при высоте фигуры 4,6 *м*, была только по 0,6 *м*, следовательно, один уступ барьером служить не мог. Использовать же для барьера два уступа, иначе говоря, устраивать боковые трибуны почти на уровне площади, казалось мне неправильным.

Решить этот вопрос помог макет, выполненный для проверки масштаба памятника, а также эскизная разработка планировки, благоустройства и озеленения площади. Наличие макета позволило установить, что общую высоту памятника от уровня покрытия площади до верха фигуры следует немного увеличить. С другой сто-

Доработанный после общественного обсуждения проект памятника. Модель

роны, появилось желание несколько приподнять трибуну и изолировать ее от тротуара и дорожек перед памятником и вокруг него, а тротуары по бокам памятника использовать как дополнительные места для представителей городских организаций и общественности, приглашаемых на демонстрации и парады. Эти два обстоятельства породили мысль приподнять весь памятник примерно на один метр, поставив его на небольшую земляную насыпь с откосами, покрытыми газоном и цветами. В обычное время такое решение создавало, кроме того, лучшие возможности обозрения памятника, в частности барельефа, с близких расстояний. Наконец, непосредственное окружение пьедестала живыми цветами и газонами лучше связывало памятник с зеленью и цветниками сквера.



Эскизы национального татарского орнамента на постаменте памятника В. И. Ленину

Планируя сквер за памятником, я решал его в основном как партерный, окруженный по периметру невысокими подстриженными деревьями (высотой около 5 *м*), которые, сгущаясь около памятника, образовывали по бокам его зеленые кулисы, необходимые на мой взгляд, для более органической композиционной связи памятника с площадью.

К этому времени несколько изменились первоначальные градостроительные предположения в отношении площади Свободы и примыкания к ней бульвара, ведущего к Федоровской горке: на расстоянии около 15 *м* от северной границы площади (Большой Красной улицы) было запроектировано высотное здание Казанского горсовета.

Правда, в дальнейшем, после первого Всесоюзного совещания строителей (ноябрь-декабрь 1954 г.), осудившего архитектурно-строительные излишества, и, в частности, почти повсеместное увлечение высотными зданиями, высота дома Горсовета была понижена до восьми этажей, но и она в условиях застройки Казани была все же значительной. Таким образом, фоном, замыкающим перспективу площади, должно было стать это довольно крупное здание.

Выполнение второго предложения — об использовании орнамента — оказалось для меня наиболее трудным. Меня не смущал сам принцип введения орнамента в строгую, лаконичную, монументальную композицию. Это представлялось мне возможным при условии умеренного применения орнамента. Но установление характера орнамента, выбор для него наиболее подходящего места, материала и способа выполнения требовали осторожного, вдумчивого подхода.

Эскизы орнамента на барьере трибуны памятника В. И. Ленину

Прежде всего необходимо было предварительно изучить национальный татарский орнамент. Как оказалось, памятников народной татарской архитектуры с ярко выраженными специфическими национальными чертами сохранилось очень мало *. Но в Татарской АССР существует большое прикладное искусство, сохранившееся еще с древних времен в предметах быта, тканях и т. д. К ним прежде всего и пришлось обратиться.

В значительном количестве образцы этого народного искусства собраны в богатом разнообразными экспонатами Казанском городском краеведческом и художественном музее. Внимательно озна-

* Например, исторические памятники архитектуры XIII—XIV вв. сохранились недалеко от Казани, в г. Болгаре, бывшем до XV в. столицей так называемой Волжско-Камской Болгарии, коренное население которой после образования Казанского ханства (1436—1552 гг.), слилось с татарско-монгольскими завоевателями (*Прим. ред.*).

Памятник В. И. Ленину; вид спереди

комившись с ними, я пришел к выводу, что наиболее тактичным было бы поместить орнамент на гладкую полированную поверхность камня, дав его в виде совсем плоского изображения на нейтральном фоне, заглубленном на 1—2 *мм* с помощью насечки. При этом рисунок орнамента, выделяющегося на матовом, более светлом фоне, сохранил бы связь с гладью каменных полированных плоскостей.

Бронзовый вал в нижней части пьедестала я переработал, заменив классическую по характеру гирлянду из лавровых и дубовых листьев рельефным бронзовым же валом из наискось идущих цилиндрических жгутов, чередующихся с бусами — мотив, который я нашел в одном из экспонатов казанского музея. Это был един-

Памятник В. И. Ленину; вид сзади

ственный найденный мной татарский орнамент достаточно сильного рельефа.

Стараясь не злоупотреблять количеством орнаментальных пятен, я распределил их следующим образом. Чисто геометрический орнамент я поместил на верхнем уступе, сразу же под бронзовым плинтом фигуры; растительный, типа повторяющегося в двух положениях стилизованного цветка лилии, — на наклонном плоском профиле над бронзовым валом пьедестала; две вертикальные плоские пилястры с растительным орнаментом—по бокам барельефа, на центральной, выступающей части средней трибуны и, наконец, восемь вписанных в шестиугольники (на модели — в накладные круги) орнаментальных пятен — в углах барьера средней трибуны. Эти

пятна должны были представлять собой эмблемы некоторых современных профессий, окруженные татарским народным растительным орнаментом; они были нарисованы в четырех вариантах, повторявшихся, следовательно, каждый два раза.

Со всеми этими дополнениями и изменениями проект памятника В. И. Ленину был мной доработан и в середине января 1954 г. снова представлен на широкое общественное обсуждение.

Как и следовало ожидать, состав участников общественного просмотра на этот раз был в большей своей части другим, да и многие из участников предыдущего обсуждения, видимо, не помнили своих прежних впечатлений и в этот раз высказывали суждения, иногда совершенно противоположные тем, с которыми они выступали прежде.

Тем не менее во всех критических замечаниях я старался найти то здоровое и рациональное, что в них, как правило, бывает и может действительно помочь делу.

Следует подчеркнуть, что общественное обсуждение и критика того или иного произведения архитектуры может в большой степени помочь его автору выбрать наиболее верное творческое направление, которое больше всего отвечает общей линии общественного развития, эстетическим взглядам, идеологии общества и соответствует его материальным условиям.

В этом и состоит задача всякого художника, в том числе архитектора, который хочет быть понятным, а следовательно, полезным своим современникам.

На последнем общественном просмотре проекта, в потоке разноречивых высказываний и оценок, было сделано два ценных для меня замечания: первое — пожелание дать более сдержанное решение центра пьедестала памятника, в частности, уменьшив вынос среднего выступа трибуны с барельефом и отказавшись от мощных поддерживающих его кронштейнов. Второе — несколько сократить применение орнамента за счет отказа от него в верхней части постамента (под плинтом скульптуры) и от угловых медальонов с эмблемами.

Обе эти рекомендации я выполнил, хотя об угловых орнаментальных медальонах немного жалею. Мне кажется, что в оконча-

тельном виде на пьедестале осталось меньше орнамента, чем это требовалось по композиции, и что угловые медальоны больше оправдали бы введение орнамента в архитектуру памятника.

На последнем этапе работы над проектом я проверил и уточнил пропорции памятника. В основу построения пропорциональной системы композиции мной были положены следующие соображения. Поскольку главным элементом памятника являлась скульптурная фигура В. И. Ленина, к этому моменту уже отлитая из бронзы, то за исходный модуль всей пропорциональной системы я принял высоту фигуры, которая в натуре равнялась 4,4 *м* и имела бронзовый плинт высотой 0,25 *м*. Сделав ряд расчетов и графических проверок, я убедился, что эта основа дает возможность, внеся ряд незначительных поправок в размеры отдельных частей сооружения, построить стройную систему пропорций золотого сечения, которой подчиняется композиция всех фасадов памятника — переднего, заднего и бокового.

Исходя из фактической высоты скульптуры, я получил следующий пропорциональный ряд чисел, которому, как это видно на чертеже, отвечают все основные вертикальные размеры памятника: $M_1 = 440$ *см*; $M_2 = 272$ *см*; $M_3 = 168$ *см*; $M_4 = 104$ *см*; $M_5 = 64$ *см*; $M_6 = 40$ *см*; $M_7 = 25$ *см*; $M_8 = 15$ *см*.

Переходя к горизонтальным его измерениям, я нашел, что здесь основой, тоже своего рода модулем, является ширина основного параллелепипеда, постамента фигуры. Его квадратное сечение близко к горизонтальным размерам плинта, также квадратного в плане и равного 152×152 *см*.

Сечение постамента по проекту было установлено равным 190×190 *см*. Хотя при переходе от плинта постамент имел два небольших горизонтальных уступа, его основное сечение по отношению к размерам плинта казалось все же великоватым. Я уменьшил его до 181×181 *см* (181 *см* составляет $^2/_3$ от $M_2 = 272$ *см*). Таким образом, установился модуль ряда горизонтальных размеров памятника, равный $^2/_3 \times 0{,}618 \times 440 = 181$ *см*.

Весь же пропорциональный ряд для установления горизонтальных размеров памятника представился в следующем виде: $H_1 = 181$ *см*; $H_2 = 112$ *см*; $H_3 = 69$ *см*; $H_4 = 43$ *см*; $H_5 = 26$ *см*; $H_6 = 16$ *см*; $H_7 = 10$ *см*.

Иными словами, каждый член второго ряда $H_x = {}^2/_3\ M_x$. Переходный коэффициент, равный $^2/_3$, в свою очередь является основной характеристикой так называемого «египетского» равнобедренного треугольника с основанием, равным 4, и высотой — 3 единицам. Построив из верхней точки памятника на его вертикальной оси такой треугольник высотой, равной всей высоте памятника, я получил его основание, которое должно было стать шириной основания памятника по нижнему уступу. Эта величина лишь незначительно отличалась от проектной.

На чертеже потроения пропорций совмещены контуры силуэта памятника по предыдущему варианту проекта (тонкая линия со штриховкой) и исправленного мной силуэта окончательного проекта (жирная линия).

Далее путем ряда прикидок я убедился, что разделив принятый мной горизонтальный размер основания памятника на 20 частей и построив на них 10 подобных египетских треугольников, я получил своего рода контрольную сетку, с помощью которой легко устанавливаются важнейшие точки построения главного фасада и, следовательно, его основные размеры. Этой же системе я подчинил построение заднего фасада. Так же легко были приведены в эту систему и боковые фасады *. Для этого оказалось достаточным построить сетку из семи таких же подобных треугольников.

---

* На чертеже построения пропорций контур бокового фасада в частях, отличающихся от переднего фасада, показан двойной линией: тонкой сплошной и второй пунктирной *(Прим. автора)*.

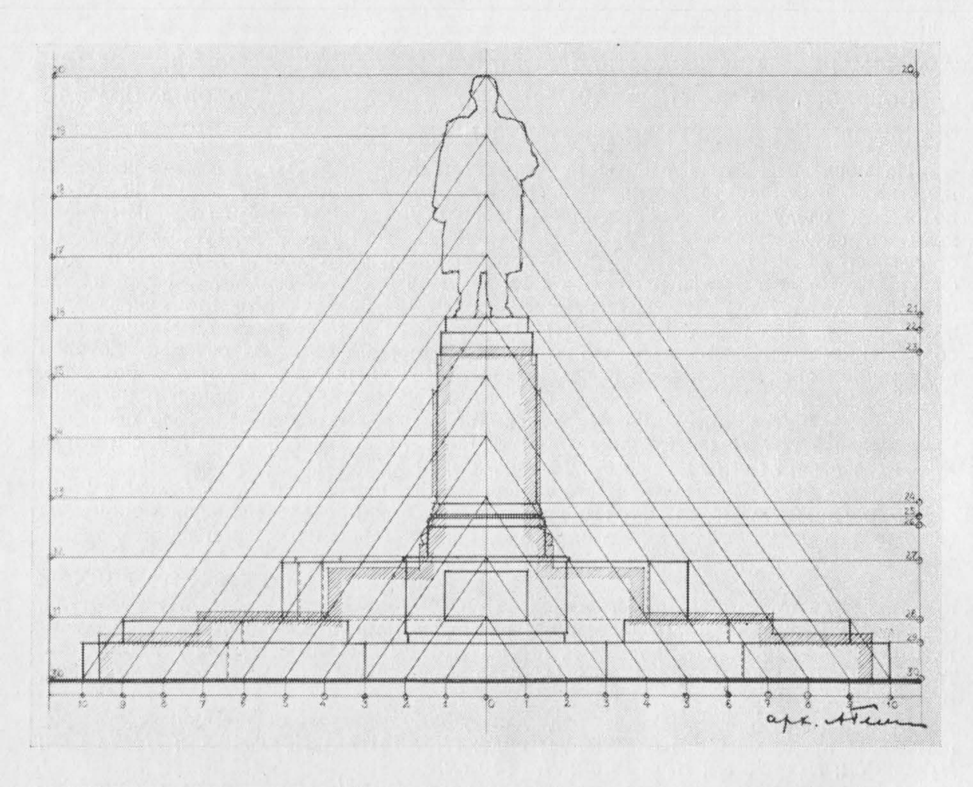


Схема пропорций главного и бокового фасадов памятника

Мне могут возразить, что подобные рассуждения хороши только для графического построения фасадов на ортогональном чертеже, а в натуре, т. е. в пространстве, все будет восприниматься иначе и потребуется введение ряда поправок на зрительное восприятие (перспективное искажение принятых пропорциональных отношений). Я далеко не уверен в необходимости таких поправок, по крайней мере, для всех без исключения случаев. К тому же мы еще и не знаем всей системы закономерностей, по которым могли бы их вносить. Пока еще мы только пытаемся их раскрыть. Ведь даже архитектура античной Греции периода ее высшего расцвета нами с этой стороны недостаточно изучена. Мне кажется, что приведение архитектурных пропорций к определенной закономерности в ортогонали, изображающей пространственное сооружение, подчиняет всю его структуру определенной гармоничной системе, наличие которой наш орган зрения, достигший высокой степени развития за многие тысячелетия зрительного восприятия внешнего мира, ощущает в известной мере уже непроизвольно, без необходимости введения каких-либо дополнительных поправок, кстати сказать, изменяющих установленные пропорциональные отношения. Во всяком случае этот довольно интересный вопрос нуждается еще в научной разработке.

В данном случае следует обратить внимание на то, что принятая мной система пропорционального построения архитектурной композиции памятника является по существу не плоскостной, а пространственной. Легко представить себе вместо десяти таких треугольников, которым подчиняется построение всех четырех фасадов, систему десяти пирамид, проекциями которых являются эти треугольники. Ребра этих пирамид в пространстве пройдут через те же важнейшие точки объема памятника; в отдельных случаях они будут лежать на секущих систему пирамид плоскостях, параллельных плоскости основания памятника. Иначе говоря, принятая мной закономерность построения объема памятника полностью выявляется и в пространстве.

В соответствии с замечаниями, высказанными при последнем рассмотрении и окончательном утверждении проекта, эти изменения были мной внесены в рабочие чертежи, скорейшее окончание которых было необходимо для заготовки и обработки камня. Шел апрель, когда я их закончил, а срок открытия памятника был приурочен к XXXVII годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Руководство Министерства промышленности строительных материалов получило указание правительства оказать Казанскому горсовету всемерную помощь в сооружении этого памятника. Работникам Горисполкома было предложено использовать запасы камня, имевшиеся на заводе «Камнеобработка» (станция Водники Савеловской железной дороги), с тем чтобы там же была произведена и его полная обработка. Однако необходимого количества нужного нам красного гранита на складах завода мы не нашли. Зато на заводских складах оказалось некоторое количество отличного красного шокшинского кварцита в блоках и частично в уже отполированных плитах разных размеров. Срочно был сделан их полный обмер. При этом оказалось, что размеры блоков и плит не совпадали с размерами, установленными рабочим проектом. Поэтому мне пришлось в течение нескольких дней заново перепроектировать всю облицовку. Так как наличие плит давало большую экономию времени, необходимого на заводскую обработку и полировку камня, мне всюду, где это не отражалось на внешнем виде облицовки и не создавало конструктивных осложнений, пришлось отказаться от предусмотренных проектом блоков, перейти в основном на плиты и соответственно изменить все рабочие чертежи. Больше того, стремясь к уменьшению трудовых затрат на дополнительную обработку камня (для нас это было прежде всего экономией времени), а также к уменьшению бесполезных отходов, что

при большой стоимости кварцита и трудности его обработки было весьма существенно, я должен был проделать большую скрупулезную работу по наиболее целесообразному подбору блоков и плит по размерам, наиболее близко подходящим к проектным размерам камней. Каждый ряд облицовки поэтому приходилось переделывать по нескольку раз. Пришлось значительно переработать также систему крепления облицовки. Большую помощь в этой работе мне оказал инженер-конструктор Е. А. Попов. О его квалифицированной помощи в разработке рабочих чертежей я вспоминаю с большой признательностью. В его лице я нашел прекрасного товарища по работе.

На этом моя работа над памятником закончилась, если не считать авторского надзора, который в основном состоял в наблюдении за подготовкой гранитной облицовки на заводе, а что касается осуществления проекта в натуре, то мне удалось выехать в Казань, к сожалению, всего лишь два раза.

Тем не менее, я получил большое моральное удовлетворение от этой работы, так как, насколько мне известно, памятник В. И. Ленину казанцам нравится и является предметом их гордости, а это, в конечном счете, самое главное.

●

Некоторые выводы из опыта моей творческой работы

Творческий процесс работы архитектора складывается из множества составных частей. В него входят поиски первоначального образа будущего сооружения, его последующее углубление и уточнение, решение функциональных, композиционных, строительно-технических, экономических и идейно-художественных задач в их тесной взаимосвязи, окончательная разработка проекта и рабочих чертежей и, наконец, авторский надзор за строительством. Более того, как показывает опыт, для архитектора

важно не порывать связь с созданным им произведением, периодически возвращаться к нему, чтобы проверять, как оно функционирует, как воспринимается, в чем его сильные и слабые стороны.

Опыт моих товарищей архитекторов и личный многолетний опыт свидетельствуют о том, что любая конкретная творческая задача, независимо от материально-технических условий ее выполнения и художественных средств, имеющихся в распоряжении архитектора, должна решаться им целостно и комплексно, с учетом реальных условий строительства и последующей эксплуатации данного объекта.

Первоначальный объемно-пространственный архитектурный образ здания или сооружения в ходе творческого процесса постепенно развивается, частично или даже целиком изменяется, пока не выкристаллизуется окончательно. После осуществления архитектурного замысла в виде конкретного здания или сооружения образ его воспринимается затем другими людьми и предстает перед ними примерно таким, каким он и был задуман автором. Характер, выразительность и доходчивость художественного образа, его связь с содержанием и формой архитектурного произведения зависят от многих условий, — материальных и идейных, объективных и субъективных, важных и второстепенных, относительно постоянных и временных, случайных. В этом сказывается сама природа архитектуры, ее сложность и многогранность.

Так, создание такого поистине нового архитектурного организма, как Дворец культуры имени А. М. Горького, было вызвано совершенно новыми общественными потребностями, возникшими после победы Великой Октябрьской социалистической революции. Это важное обстоятельство, а также конкретные условия проектирования и строительства определили особенности творческого процесса поисков художественного образа здания и его результаты.

Случайно обнаруженные готовые фусты мраморных колонн оказали решающее влияние на выбор приема композиции и характер архитектуры мемориальной стелы на Ленинградском металлическом заводе имени XXII съезда КПСС.

Под влиянием чувств и настроений, навеянных видом разрушенных творений Кваренги и Камерона, в воображении автора возник

целостный архитектурно-художественный образ Дома работников науки и искусств БССР в Минске в духе русского классицизма.

Идея надгробного памятника И. А. Фомину родилась под впечатлением одной из деталей гравюры А. Дюрера. Создание этого памятника — пример того, как накопленный идейно-художественный «материал» ряд лет хранится где-то в сознании художника и постепенно подсознательно там вызревает.

Последние два примера говорят о большом влиянии субъективного фактора творческой индивидуальности архитектора, его мировоззрения на создание художественного образа и произведения в целом. Однако в приведенных мной случаях субъективные условия творческого процесса имели в некотором смысле временный, случайный характер. Но могут быть субъективные особенности, которые проявляются в творческой деятельности любого архитектора более или менее постоянно.

Моей индивидуальной творческой особенностью было систематическое обращение к классической архитектуре, на которой я воспитан и с которой были связаны мои первые работы. Первоначальный архитектурный образ в первых набросках и эскизах часто решался мной в классических архитектурных формах. Для меня это было естественным и в известной степени непроизвольно выбранным способом выражения мысли на знакомом и привычном мне языке. Но обычно я сразу же на этом останавливал себя и начинал поиски более современного характера выражения возникшей архитектурной идеи. Тем не менее, классическая архитектурная подготовка помогла мне при решении конкретных творческих задач исходить из реалистических, здоровых основ архитектуры и использовать лучшие прогрессивные стороны классики — простоту, строгость и логичность композиции, пропорциональность внешней формы и ее частей и т. д.

В какой-то мере влияние классики проявляется во внешнем облике почти любого созданного мной произведения архитектуры, в характере его архитектурных форм и деталей, однако почти всегда я придавал последним черты современности, стремясь к более полному раскрытию внутреннего содержания здания. Конечно, я понимал необходимость радикального изменения архитектурного

языка и создания новых архитектурных форм и деталей, но на первых порах для этого еще не было соответствующей материальной основы.

Для успеха работы каждый архитектор должен знать свои индивидуальные творческие качества и сознательно, целеустремленно их использовать.

Рассмотренные в книге примеры показывают влияние на возникновение и разработку архитектурного замысла разнообразных условий и обстоятельств, которые могут казаться случайными и малозначащими; но в сочетании и взаимодействии друг с другом они, тем не менее, иногда существенно влияют на формирование архитектурно-художественного образа произведения, на выбор приема композиции и даже на внешний стилевой характер архитектуры.

Но какими бы важными ни были условия и обстоятельства, влияющие на возникновение и разработку архитектурного замысла, главным моментом в творческом процессе является внутреннее содержание проектируемого здания и в первую очередь — его назначение, т. е. те социальные процессы, для которых оно создается.

Следует помнить, что требования к архитектурному произведению, средства и условия его создания часто находятся во взаимном противоречии и нередко выполнение одного из них возможно лишь за счет другого. В своей творческой практике советский архитектор не может и не должен допускать того, чтобы эти противоречия оставались неразрешенными и становились в последующем непреодолимым препятствием для нормальной эксплуатации здания. А именно в этом и заключались многие наши ошибки, особенно в послевоенной практике, когда внимание уделялось преимущественно только одной стороне архитектуры — внешней форме зданий и сооружений.

Неоправданные требования архитектора к строительной технике, непонимание ее реальных возможностей, пренебрежение вопросами организации строительства могут также привести к неразрешимым противоречиям и к конфликту этих важнейших сторон строительного производства с экономикой, удобством или красотой.

Роль архитектора в разрешении противоречий, возникающих в процессе создания архитектурного произведения от первоначаль-

ного замысла до завершения его в натуре, является первостепенной, главенствующей. И это не противоречит тому, что весь процесс архитектурного творчества в наших условиях — процесс коллективный и произведение архитектуры — результат творческой работы не одного только архитектора, а целой группы представителей разных профессий, разных специальностей. При этом надо отметить особенно большое значение участия в нем наших постоянных и часто несправедливо забываемых соратников — конструкторов, сантехников и особенно строителей, от которых в большой степени зависит качество осуществления архитектурного замысла. При рассмотрении приведенных в книге примеров я не раз говорил об этом.

Но достижение высокого качества архитектурного сооружения немыслимо без активного участия архитектора в самом процессе строительства, т. е. без полноценного авторского надзора, представляющего собой такую же важную и неотъемлемую часть творческого процесса, как и работа над проектом.

Низкое строительное качество архитектурного произведения не только портит его внешний вид, но отражается прежде всего на удобстве здания, на экономичности его эксплуатации. Продуманное и хорошо организованное участие архитектора во всем строительном процессе от закладки здания до его внутренней и наружной отделки и благоустройства участка, безусловно, помогает обеспечить необходимое высокое качество объекта строительства.

Многолетний опыт моей работы твердо убедил меня в необходимости самой тесной, органической связи архитектора со строительством.

В современных условиях массовое строительство осуществляется преимущественно по типовым проектам, что сегодня является единственно верным способом быстрейшего удовлетворения потребностей социалистического общества в зданиях и сооружениях самого разнообразного назначения, участие архитектора в строительстве должно найти свои особые, отвечающие этим условиям формы.

Прежде всего архитектор-автор типового проекта и участвующий в его разработке коллектив должны принимать самое активное участие в осуществлении первых зданий, создаваемых по этому

проекту. Это — этап экспериментального строительства, на основе которого в типовой проект должны вноситься все необходимые улучшения; он должен стать обязательным для всего типового проектирования.

При дальнейшем осуществлении типового проекта в разных местах страны функцию автора проекта на строительной площадке должен творчески осуществлять архитектор, выполняющий так называемую «привязку» типового проекта к местным условиям. Никто не назовет нетворческой исполнительную работу актера или музыканта, а тем более ответственную, многообразную работу дирижера симфонического оркестра или режиссера спектакля, осуществляющих творческий замысел композитора или драматурга. Столь же очевидно, что процесс привязки — это несколько иной по своему характеру, но тоже творческий процесс.

Жизнь постоянно выдвигает все новые и новые требования к архитектуре; в соответствии с ними должны быть найдены и новые формы участия архитектора в строительстве.

Процесс создания современного архитектурного произведения при полной индустриализации строительных работ, типизации лучших проектов, унификации и стандартизации конструкций и деталей, бережном использовании материальных средств, а также при последовательном применении принципа экономии средств художественной выразительности имеет целью создание зданий, совершенных не только в функциональном отношении, но и обладающих высокими художественными качествами, которые в наибольшей степени удовлетворяли бы постоянно растущие материальные и духовные потребности всего советского народа.

Для успешного выполнения всех многообразных, трудных и часто внешне противоречивых требований, предъявляемых к советской архитектуре, необходимо, чтобы весь сложный коллективный процесс создания архитектурного произведения координировался, направлялся, творчески возглавлялся одним лицом. И кто же, как не архитектор-автор, может явиться в этом деле ведущим, ответственным лицом. Вот почему архитектор должен быть зодчим в самом высоком и полном значении слова.

В соответствии с этим становится особенно необходимым пере-

смотр обязанностей и прав архитектора, системы организации проектирования и подготовки архитектурных кадров. Подобные вопросы, бесспорно, требуют еще серьезной и детальной проработки, но важность их совершенно очевидна.

Проведенная в последнее время по указаниям партии и правительства реорганизация системы высшего образования в СССР, основанная на принципах подготовки кадров, в том числе архитектурных, в тесной связи с практикой, полностью отвечает задачам дальнейшего развития советской архитектуры. Но по отдельным вопросам постановки высшего архитектурного образования жизнь еще, видимо, внесет в новую систему отдельные коррективы и уточнения.

По некоторым из этих вопросов мне хотелось бы поделиться своими соображениями, к которым я пришел на основании опыта многолетней творческой и строительной деятельности.

Вспоминая то положительное и рациональное, что имелось в дореволюционной архитектурной школе, а именно, своеобразное сочетание теоретической и практической подготовки архитекторов, которое тогда стихийно, вынужденно сложилось под влиянием реальных условий жизни и, в частности, проектно-строительной практики того времени (недостаток архитектурных кадров, капиталистическая конкуренция и др.), а также материальной необеспеченности большинства студентов, мне представляется, что кое-что положительное из этого старого опыта можно было бы использовать и теперь, с учетом, конечно, наших современных требований. Думаю, что следовало бы несколько переработать учебные планы и программы архитектурной школы, сделав их такими, чтобы в течение четырех-пяти лет можно было дать студенту всю необходимую теоретическую и практическую подготовку архитектора широкого профиля, без узкой специализации, свободно владеющего не только архитектурно-художественными, но в равной мере и инженерно-техническими дисциплинами. При этом надо добиваться прежде всего глубокого, творческого понимания студентом всех сторон современной строительной техники и строительной индустрии, избегая его превращения в узкого специалиста в какой-либо одной из областей проектирования. Сумма знаний, которую полу-

чает студент по окончании высшей архитектурной школы, должна быть достаточной для практического выполнения им проектных работ и руководства строительством.

После сдачи государственных экзаменов по всему объему теоретической архитектурной и инженерной подготовки выпускник до разработки дипломного проекта должен в обязательном порядке направляться примерно на двухгодичный срок на строительную площадку для работы в качестве строительного техника, помощника производителя работ и т. п. Пройдя такую практическую подготовку, он должен возвратиться в вуз и выполнить дипломный проект, после защиты которого получает звание архитектора. Лишь затем он направляется на стажировку в архитектурную мастерскую соответствующей проектной организации, где примерно два-три года, также в обязательном порядке (даже при наличии у него незаурядных способностей), работает под руководством мастера в качестве помощника архитектора, принимая участие в разработке проектов, рабочих чертежей, смет и участвуя в осуществлении авторского надзора за строящимися по проектам мастерской объектами.

Только закончив такую двух-, трехгодичную стажировку, в зависимости от накопленного опыта и проявленных способностей, архитектор может получить право на самостоятельную авторскую работу. Быть может, для решения вопроса о привлечении начинающего архитектора к самостоятельной авторской работе следует учредить при проектных организациях или вузах специальные квалификационные комиссии. Таким образом, на всю теоретическую и практическую подготовку архитектора будет затрачено в общей сложности от десяти до двенадцати лет, и к самостоятельной проектно-строительной деятельности он будет допущен, когда достигнет творческой зрелости.

Некоторая специализация архитектора в определенной области — жилые здания, промышленные сооружения и т. д., кроме градостроительства, могла бы начаться с дипломного проектирования и продолжаться при стажировке в архитектурно-планировочной мастерской.

Что касается подготовки архитектора-градостроителя, то она должна вестись не в высшей школе, так как градостроительство

наиболее сложная и наиболее высокая область архитектуры, требующая для работы в ней предварительной довольно большой общеархитектурной практической работы и достижения творческой зрелости. Готовить градостроителей следовало бы на специальных факультетах усовершенствования при лучших архитектурных вузах страны, принимая на них архитекторов, уже имеющих достаточный опыт архитектурно-строительной деятельности. Такие факультеты должны были бы стать чем-то вроде своеобразной аспирантуры для подготовки мастеров архитектуры высшей квалификации. Кроме факультетов усовершенствования, должна быть расширена сеть краткосрочных и создана сеть более длительных курсов повышения квалификации архитекторов при крупных отделениях Союза архитекторов СССР.

Мощным рычагом творческого воспитания, в особенности молодых архитекторов, повышения их квалификации и выявления творческих способностей должны стать архитектурные конкурсы. Конкурсное дело — это, прежде всего, дело Союза архитекторов СССР. Оно должно находиться в ведении архитектурной общественности. Все конкурсы, а их у нас в СССР может быть много — и на типовые проекты объектов массового строительства, и на отдельные уникальные сооружения — должны проводиться только через Союз архитекторов. Требует существенного улучшения и организация республиканских конкурсов на лучшие постройки (для архитекторов и строителей).

Архитектор должен быть ответственным не только за выполненный им проект, но и за качество и стоимость строящихся по его проектам зданий. Для этого должны быть точно определены его права и обязанности; во избежание грубых нарушений архитектором его профессиональных обязанностей, влекущих за собой серьезные последствия, можно было бы предусмотреть в воспитательных целях лишение его на какой-то срок, а в исключительных случаях и совсем, права на самостоятельную авторскую работу.

Приведу также несколько соображений, может быть дискуссионных, но их следовало бы обсудить, об организации архитектурного проектирования. Я глубоко убежден, что на современном этапе развития советской архитектуры проектирование должно

вестись в сравнительно небольших по объему работы и количеству сотрудников архитектурных мастерских, которые возглавляются архитектором-автором и могут входить в систему более или менее мощной проектной организации. Годовой план работы мастерской должен предусматривать не только выполнение ею плана проектных работ, но и осуществление полноценного авторского надзора за постройками, которые ведутся по разработанным мастерской проектами.

Мне представляется, что персонал такой мастерской может состоять из руководителя и примерно пятнадцати сотрудников: двух архитекторов — старших помощников (которые в отдельных случаях являются соавторами руководителя мастерской, а после достаточного стажа становятся самостоятельными авторами), трех-четырех архитекторов — младших помощников, инженера-конструктора с одним-двумя помощниками, инженера-сметчика (экономист, в работе которого участвуют архитекторы), четырех-пяти техников и чертежников. Санитарно-технические и другие специальные проекты должны разрабатываться в специальных бюро той же проектной организации, являющихся как бы субподрядчиками архитектурной мастерской, которая в лице руководителя-мастера ответственна перед заказчиком за весь проект в целом и вместе со строительной организацией несет ответственность за выстроенное по проекту мастерской здание или сооружение. Такая система, помимо всего, позволит открыть широкие возможности выдвижения талантливой архитектурной молодежи, поскольку общее количество мастерских сильно увеличится.

При чрезмерно большом количестве проектируемых и строящихся объектов даже при равномерной загрузке штата мастерской ее руководитель практически перестает быть полноценным автором и не в состоянии охватить своим творческим руководством своих помощников — архитекторов, а также работающих в мастерской самостоятельных авторов, и в конечном счете превращается в администратора-хозяйственника.

Конечно, возможны и какие-то иные формы организации проектирования, зависящие зачастую от характера проектируемого и строящегося объекта и других специфических условий. Но суще-

ство моей мысли состоит в том, чтобы избежать излишней творческой и, особенно, административной перегрузки архитектора, в конечном счете вредно отражающейся на качестве его работы, и дать ему возможность уделять больше внимания своим постройкам.

Иногда приходится слышать упреки в том, что архитекторам якобы необоснованно приписывают главную и ведущую роль в процессе строительства зданий и их комплексов, умаляя тем самым значение других специалистов.

Совершенно очевидно, что в связи с многообразием форм нашей общественной жизни и развитием современной строительной техники проектирование и строительство настолько усложнились, что архитектор не может в совершенстве знать все области проектно-строительного дела и быть в каждой из них полноценным специалистом. Но этого и не требуется. Архитектор прежде всего творческий работник, создающий замысел архитектурного произведения и активно участвующий в его реализации с помощью других специалистов соответствующих областей техники, науки, технологии производства и т. д. К выполнению такой роли он должен быть хорошо подготовлен школой практической работой. Ему следует знать основы всех необходимых для его работы отраслей техники, непосредственно связанных с архитектурой, чтобы направлять работу в любой из этих областей и уметь не только выбрать, но и подсказать лучшее решение. В этом отношении я могу сослаться на опыт работы многих моих старших товарищей, а также архитекторов моего поколения, не говоря уже о моем собственном опыте. Архитектор может и должен быть не только автором, но и руководителем комплексного проектирования, а затем осуществления проекта. Лишь такая организация проектно-строительного дела создаст условия для наиболее полноценного решения задач, стоящих перед советской архитектурой, и обеспечит ее расцвет в будущем. Неограниченные возможности творчества в условиях нашего социалистического общественного строя позволяют правильно решить этот вопрос. Руководящая роль архитектора в процессе проектирования, а затем строительства вытекает из самой природы архитектуры и существа ее задач. Но для этого архитектору нет необходимости становиться специалистом одновременно во всех

многочисленных областях строительной техники, гигиены, технологии, экономики и т. д. Да архитектурная школа и не может дать ему такой подготовки. Имея достаточно хорошую и разностороннюю общую профессиональную подготовку, постоянно овладевая мастерством и техникой своего дела, а главное, учась у самой жизни, архитектор успешно справится со своей задачей.

Здесь на помощь архитектору приходит наука. Она может значительно облегчить работу архитектора, обеспечивая его научно разработанными, экспериментально проверенными решениями самых разнообразных, необходимых в его творческой работе узко специальных вопросов, которые ему прежде в большинстве случаев надо было детально изучать и решать самому (как, например, мне при разработке проекта больницы имени С. П. Боткина).

Есть еще один вопрос, занимающий особое место в творческой работе архитектора. Это архитектурная графика. Архитектор должен уметь выражать и закреплять свою мысль графически. Это нужно прежде всего ему самому в процессе разработки им своего замысла, а затем — для представления законченного проекта на рассмотрение заказчика, утверждающих инстанций, общественности и, наконец, для передачи строителям, которые осуществят его в натуре.

Но для этого архитектору мало уметь только чертить. Чертеж — это хотя и точное, но сухое условное изображение здания, его частей и деталей. Кроме того, умение только чертить недостаточно для пространственного представления, мысленного видения материальных вещей так, как они воспринимаются человеческим глазом в природе, — с любых сторон, с любых точек, как снаружи, так и внутри предмета, в данном случае здания. Без такой способности и умения просто невозможно быть полноценным архитектором. А для этого прежде всего нужно владеть рисунком и не только «срисовывать» с натуры, но и рисовать творчески, «из головы». Рисунок, умение рисовать — это своего рода письменная речь архитектора, развитие которой способствует его пространственному мышлению.

Такое мышление, кстати сказать, нужно не только архитектору, но и каждому творческому работнику во всех областях материальной культуры. Очень жаль, что рисованию, этому важному способу

познания внешнего мира, в начальной и средней школе до последнего времени уделяли мало внимания, считая этот предмет второстепенным, маловажным для общего развития ребенка.

Для архитектора уменье рисовать, а значит, и пространственно мыслить, является одной из важнейших основ его профессии, его мастерства. Вряд ли можно относиться с большим доверием к архитектору, как творческому работнику, к его умению компоновать и самостоятельно создавать произведения архитектуры, если он не владеет рисунком.

Конечно, архитектору совсем не обязательно быть профессиональным художником-рисовальщиком или живописцем. Это разные вещи. Графика архитектора своеобразна — она лаконична, проста, условна, но выразительна и быстра в исполнении. Для него она средство, а не самоцель. Поэтому в процессе композиции архитектурного произведения она не должна чрезмерно утруждать архитектора и отвлекать его от прямой его задачи — компоновать здание. Это относится прежде всего к самой первоначальной стадии творческого процесса, когда архитектор использует графическую архитектурную «речь» для фиксации своих замыслов и дальнейшей работы над ними. Здесь его графика должна быть особенно простой и лаконичной. Но часто, не претендуя на внешний эффект, она бывает так прекрасна и выразительна, что даже первые, сырые архитектурные наброски и эскизы становятся самостоятельными произведениями искусства. Достаточно вспомнить рабочие наброски наших современников — Фомина, Гольца, Руднева, Щуко, не говоря уже о рисунках старых мастеров.

На второй стадии творческого процесса композиции архитектурного произведения, когда найденный и уточненный образ здания фиксируется в чертежах и рисунках, архитектурная графика должна быть более тщательной, законченной и понятной и вызывать у других совершенно ясное и отчетливое представление об архитектурном замысле. Но в то же время не следует превращать чертеж в самостоятельное произведение искусства, живописи или графики, тем более, что это может стать средством вольного или невольного обмана зрителя, который воспринимает в этом случае не изображенную (иногда плохую) архитектуру, а только красивую

акварельную живопись или эффектную «хлесткую» графику, маскирующую неуместной красивостью сущность дела.

При простоте и лаконичности способа графического изображения неизбежна его известная условность, которая не страшна, если здание на рисунке выглядит достаточно материальным, примерно таким, как оно должно выглядеть в натуре. Я никогда не мог понять манеры изображения здания (в ортогонали), которая, особенно после Великой Отечественной войны 1941—1945 гг., вошла в моду сначала у московских архитекторов, а вскоре была перенята и многими архитекторами других городов Советского Союза. Это — бьющее на внешнюю красивость, очень нежное, подчас изысканное, «сладенькое» акварельное изображение с бледным, паутинно тонким контуром фасадов, в которых не чувствуется ни материальность здания, ни разница в нормальном впечатлении от каменных стен и проемов, а все в целом выглядит скорее как образчик тонко расцвеченной ткани. Эта манера скрывает архитектуру и не оставляет у понимающего зрителя ничего, кроме неприятного, приторного привкуса. Я уже не говорю о том, насколько трудоемка эта манера исполнения.

Однако любая манера архитектурной графики требует от архитектора умения рисовать. Для этого он с самого начала своей подготовки к творческой деятельности должен много и регулярно рисовать — архитектурные сооружения и их детали, пейзаж, живую натуру, причем рисовать не только с натуры, но и обязательно по памяти.

Не следует забывать того, что художник, изображая какой-либо предмет, будь то здание, человек, дерево и т. д., никогда не делает это механически, бездумно. В процессе рисования он обязательно изучает, анализирует структуру изображаемого предмета, его детали, пропорции, масштабность по отношению к окружающему миру и, постигая его внешние свойства и качества, в какой-то мере раскрывает в своем рисунке его сущность. Для архитектора все это очень важно.

Рассмотрим с этой точки зрения некоторые из сохранившихся у меня набросков эскизов и чертежей, которые я предлагаю вниманию читателя, конечно, не для рекомендации их в качестве образ-

цов, а просто чтобы показать, как именно в разных случаях и в разных манерах я фиксировал на бумаге свой архитектурно-композиционный замысел, стремясь сделать его ясным, выразительным и доходчивым.

В мастерской И. А. Фомина я приобрел навыки той черновой профессиональной работы, которая сопутствует всякому большому творческому труду. Я увлекся графической манерой И. А. Фомина 1916—1930 гг., в которой выполнено большинство его проектов этого периода, и быстро овладел ею. Это своеобразная, очень лаконичная, очень быстрая, условная, но выразительная и «материальная» манера изображения архитектурного сооружения четкими и ясными линиями (обычно черной тушью) и покраской чертежа, перспективы, рисунка кистью в один тон, смелыми и четкими мазками, с использованием чаще всего одной краски, а именно, жженой сиены. Эта земляная краска очень приятного теплого тона дает большое количество градаций от легкого, прозрачного, светлого до густого и очень темного, почти черного тона. Она прекрасно ложится на бумагу, хорошо и ровно кроет. Что особенно ценно в этой выразительной манере — это легкость и быстрота исполнения. Эскиз школы на набережной Робеспьера и ортогональный чертеж двух фасадов надгробного памятника И. А. Фомину выполнены мной именно в этой манере.

И. А. Фомин сам изучал и заставлял нас, своих учеников и помощников, изучать и овладевать графической манерой старых мастеров, в частности, русского классицизма. Для учеников своей мастерской в Академии художеств он ввел даже обязательное копирование оригиналов чертежей и архитектурных рисунков Воронихина, Кваренги, Захарова, Томона и других. Это помогло мне выработать свою индивидуальную манеру, близкую этим мастерам, но, быть может, несколько более «быструю». Так выполнен, например, чертеж фасада Дома работников науки и искусств БССР в Минске и, более эскизно, проект автобусного рефюжа для Кронштадта.

Прекрасен как материал для исполнения архитектурных рисунков и чертежей карандаш (или палочка) сангины: он позволяет очень быстро, выразительно и материально изображать архитектурные сооружения и их фрагменты. Сангина допускает разные вариа-

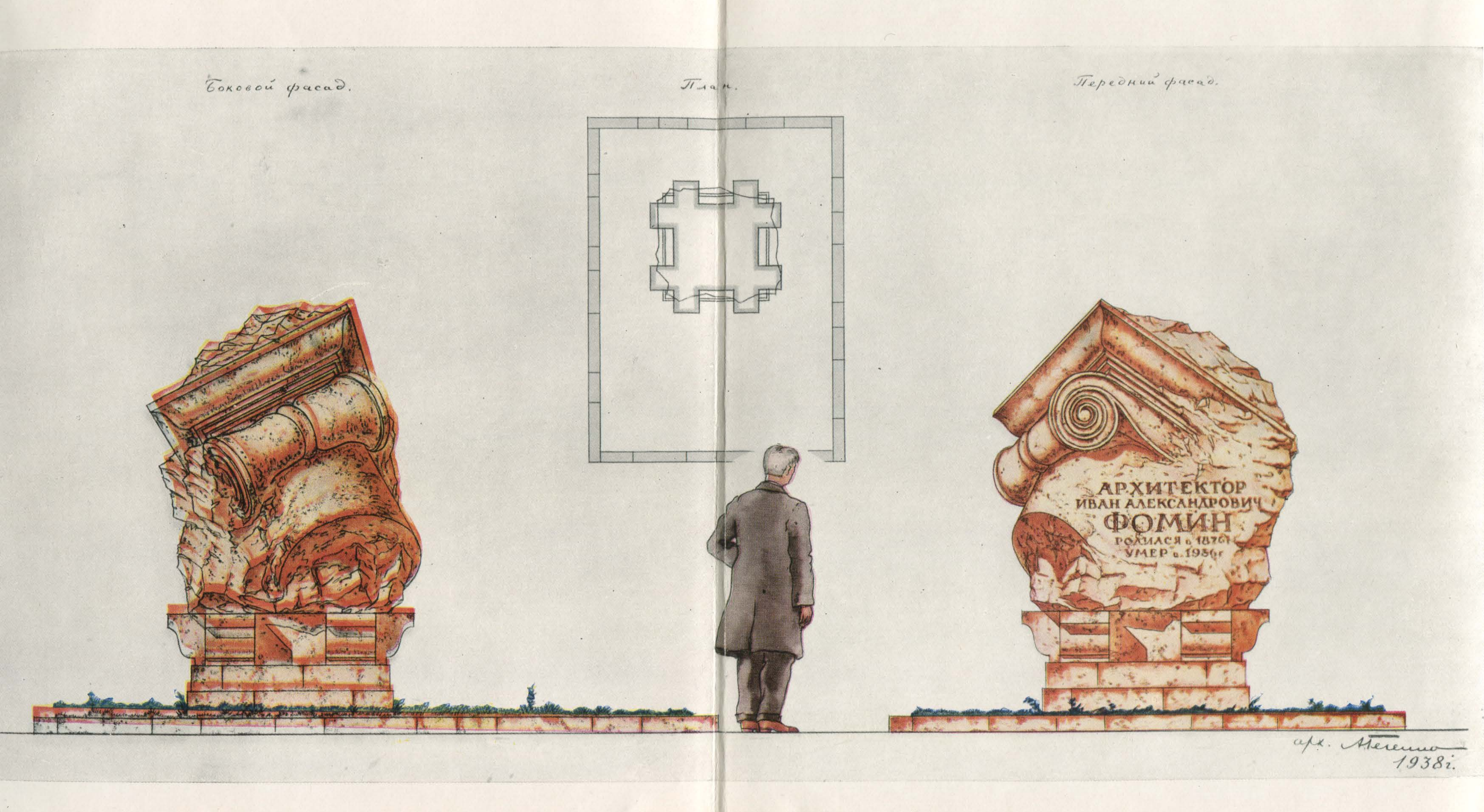
ции — штриховое исполнение и растушевку в сухом виде, а также размывку ее с помощью воды и кисти. Сангиной мной выполнены проект мемориальной стелы «Аврора» и перспектива одного из вариантов проекта памятника-шалаша В. И. Ленина в Разливе. В последнем случае для показа двух материалов памятника — красного и черного гранита, кроме сангины, введена китайская тушь.

Чертеж конкурсного проекта застройки Тракторной улицы представляет собой пример условной графической расцветки чертежа в две-три краски, без их смешения.

Чертеж фасада бани на Рябовском шоссе выполнен в условной манере изображения стены, выложенной из кирпича, без штукатурки. Наконец, воспроизведенные в цвете архитектурные эскизы-наброски, выполненные пером (тушью) или кистью (акварелью), показывают возможные манеры очень быстрого и наглядного рисунка, особенно удобные на первой стадии разработки творческого замысла.

Обычно каждый архитектор в своей практической работе вырабатывает свою собственную манеру изображения, которая полнее всего отвечает его индивидуальным особенностям и стилю. Но чем она проще и выразительнее, чем она менее трудоемка, тем, мне кажется, она лучше и удобнее в работе.

●



Проект надгробного памятника арх. И. А. Фомину. Товарищеский конкурс

З А К Л Ю Ч Е Н И Е

Заканчивая книгу, следует сказать несколько слов об особенности архитектурных произведений, выбранных мной в качестве примеров для анализа творческого процесса. У читателя, особенно у молодого архитектора, может возникнуть недоумение в связи с их разной внешней стилевой характеристикой. Такое недоумение тем более естественно, что все приведенные в книге примеры относятся к сравнительно короткому (с точки зрения истории архитек-

туры) отрезку времени — всего только около тридцати лет (1924—1954 гг.). Вспомним некоторые из них.

Изоляционный павильон больницы имени С. П. Боткина создан в современных рациональных формах под известным влиянием функционализма и конструктивизма. Дворец культуры имени А. М. Горького характеризует искания новой формы для выражения нового содержания на основе использования некоторых принципов классической архитектуры, но с учетом реальных возможностей строительства середины 1920-х годов. Дом работников науки и искусств в Минске — пример сознательного творческого применения не только традиционных приемов композиции, но и внешних форм архитектуры русского классицизма конца XVIII — начала XIX веков.

Эта кажущаяся творческая неустойчивость и широкий диапазон исканий были свойственны не только мне, но и многим архитекторам моего поколения — Л. В. Рудневу, Б. М. Иофану, Н. А. Троцкому, Е. А. Левинсону, И. И. Фомину, К. С. Алабяну, А. Г. Мордвинову, а также старейшим мастерам советской архитектуры — И. В. Жолтовскому, А. В. Щусеву, В. А. Щуко. Даже такие видные архитекторы-новаторы, как В. А. Веснин и А. С. Никольский, в конце тридцатых годов тоже пришли к творческой переработке и использованию архитектурного наследия. *

Научно осветить и до конца разобраться в этом сложном процессе развития советской архитектуры — самостоятельная и серьезная задача, не входящая в тему моей книги. Однако мне хочется, хотя бы кратко, высказать основанное на личном опыте мнение по этому вопросу, коснуться некоторых причин и обстоятельств, обусловивших, как мне представляется, особенности процесса развития советской архитектуры до середины 1950-х годов.

---

* В качестве примеров можно привести проект станции Московского метрополитена «Павелецкая» (архитекторы А. и В. Веснины и С. Лященко); принятый к осуществлению конкурсный проект второго дома Совнаркома СССР в Зарядье в Москве (архитекторы А. и В. Веснины, 1940 г.); серию типовых проектов общественных и административных сельских зданий (арх. А. С. Никольский), разработанную для Академии архитектуры СССР в 1942—1943 гг.; конкурсный проект стадиона имени В. И. Ленина в Ленинграде (арх. А. С. Никольский и др., 1946—1948 гг.); крупнейшее произведение А. С. Никольского — стадион имени С. М. Кирова на Крестовском острове в Ленинграде.

Огромный переворот во всех областях жизни, который произвела Великая Октябрьская социалистическая революция, захватил и архитектуру. Революция поставила перед ней новые задачи, дала ей новое содержание, вытекающее из принципа создания для всего трудового народа свободной и счастливой жизни, из необходимости удовлетворения всех его материальных и духовных потребностей. Для архитектуры это означало создание совершенно новых типов самых разнообразных зданий и сооружений и их комплексов, отвечающих требованиям нового общественного строя, рожденного пролетарской революцией.

Значительная часть архитекторов, в том числе многие видные старые мастера, но главным образом архитектурная молодежь, с энтузиазмом и верой в прекрасное будущее включилась в строительство нового общества, приняв революцию скорее чувством, чем сознанием, развитие которого, естественно, отставало от быстрых изменений, происходивших в самой жизни.

Архитекторы в своем большинстве понимали, что новое содержание архитектуры требует новой формы. Но если более или менее полноценное решение функциональных задач архитектурного проектирования, вытекавших из коренным образом изменившихся или вновь возникших социальных процессов, для которых создавались здания и их комплексы, советским архитекторам давалось сравнительно легко, даже в условиях весьма ограниченных материально-технических возможностей первых послереволюционных лет, то с идейно-художественной стороной архитектурного творчества дело обстояло гораздо сложнее.

Создание такой формы архитектурного произведения, которая полностью отвечала бы новому содержанию и ярко его раскрывала, требовало достаточно развитой современной строительно-технической базы. Только она могла обеспечить наиболее полное удовлетворение новых функциональных и идейно-художественных требований и раскрытие внутреннего содержания проектируемого сооружения в его архитектурном образе.

Этого условия в те годы еще не было. В наследство от царской России мы получили слаборазвитое, стоявшее на низком техническом уровне строительное производство, которое к тому же

сильно пострадало в годы гражданской войны и хозяйственной разрухи.

Восстановление этой старой и маломощной материально-технической базы, а затем превращение ее в современную, технически развитую, мощную строительную индустрию, которая могла бы в количественном и качественном отношениях удовлетворять потребности всех областей строительства, требовало огромных материальных затрат и довольно длительного времени. К сожалению, это далеко не всегда и не все архитекторы сознавали, что нередко отрицательно сказывалось на результатах их творческой работы.

Надо учитывать также и ряд других обстоятельств, способствовавших возникновению различных тенденций в творческой направленности советской архитектуры на определенных этапах ее развития. Известную роль в этом сыграло господство в широких кругах народа в течение довольно долгого времени старых эстетических воззрений и вкусов, взгляда на архитектуру только как на искусство (о чем, между прочим, свидетельствует тот факт, что область архитектуры находилась в течение ряда лет, вплоть до 1943 г., в ведении Комитета по делам искусств при СНК СССР и его местных органов); слабость архитектурной науки и отсутствие разработанной научной теории архитектуры; недостаточная четкость некоторых руководящих указаний по творческим вопросам архитектуры в период культа личности Сталина (что к тому же нередко приводило к произвольной их трактовке); завышенная оценка многих созданных в этот период произведений архитектуры, имевших явно выраженный репрезентативный и ретроспективный характер, придававшая им тем самым значение образцов, которым якобы надо было следовать, и т. п. Такая практика в какой-то степени шла вразрез с решениями и указаниями Коммунистической партии и Советского правительства по вопросам строительства и архитектуры, в которых подчеркивалось значение материальной стороны архитектуры и требований экономики, выдвигались задачи индустриализации строительства, типизации проектирования и т. д. Эти и некоторые другие обстоятельства, о которых я сейчас вкратце скажу, оказывали определенное влияние на творческую направленность советской архитектуры и нередко приводили

к серьезным ошибкам в деятельности архитекторов и в конечном счете тормозили развитие советской архитектуры.

Прежде всего следует учесть, что к концу 1920-х гг. в самостоятельную практическую творческую работу включилось новое поколение архитекторов, которым архитектурная школа не дала ни практического строительного опыта, ни глубокого понимания существа классической архитектуры.

Созданные в начале 1930-х годов творческие архитектурные мастерские, где под руководством опытных мастеров молодые архитекторы могли бы совершенствовать свое профессиональное мастерство, постепенно превратились по существу в обычные проектные организации, в которых роль мастера в большинстве случаев сводилась к выполнению главным образом административно-технических и хозяйственных функций. Создание мощных государственных проектных организаций, объединявших творческие мастерские, сконцентрировало архитектурные силы страны и обеспечило государственное руководство проектным делом, но вместе с тем в жизни привело к некоторым отрицательным последствиям.

Однако чрезмерная концентрация творческих сил и проектных организаций в нескольких крупных центрах — Москве, Ленинграде и некоторых других и сосредоточение в них проектирования почти для всей страны затрудняли осуществление авторского надзора и способствовали тем самым отрыву архитекторов от строительства. В то же самое время на периферию, в местные мелкие проектные организации и на должности главных архитекторов городов нередко направлялись прямо со школьной скамьи молодые, не имевшие практического опыта архитекторы, которые тут же, как правило, получали самостоятельную творческую работу, в том числе по проектированию довольно значительных объектов.

Между тем требования к советской архитектуре возрастали. На ее долю выпало запечатлеть в прекрасных сооружениях, которые могли бы стать памятниками эпохи, успехи и достижения советского народа в строительстве новой жизни. Иначе говоря, архитекторы должны были создавать такие произведения, которые были бы не только прочны и удобны, но и художественно выра-

зительны, стремясь при этом к тому, чтобы красота архитектурных сооружений была понятна и затрагивала чувства народа, как трогает и волнует его песня.

Но одного искреннего желания архитекторов создавать прекрасные сооружения, в которых сочетались бы ,,польза, прочность и красота'', оказалось недостаточно для того, чтобы сразу стать на верный творческий путь.

Если попытаться кратко, пусть несколько условно, охарактеризовать развитие творческой направленности советской архитектуры от ее зарождения до Первого всесоюзного совещания строителей (1954 г.), можно выявить в ней три основные линии, которые в разное время и в различных видах проявлялись в течение более трех десятилетий.

Первая из них — линия догматического отношения к художественным традициям и канонам архитектурного наследия и прежде всего к наследию классической архитектуры. Это линия некритического использования лишь внешних форм исторических стилей, утверждения отвлеченных, вневременных норм красоты, недооценки нового содержания советской архитектуры и ее новых задач. Ей были присущи нарушение единства функциональных, конструктивных и идейно-образных основ архитектурного произведения, беспринципное, механическое применение разнородных композиционных приемов и художественных элементов разных стилей. Иначе говоря, она была и по своему существу и по форме эклектической.* В своем чистом виде эта линия к середине двадцатых годов временно заглохла, но затем во второй половине тридцатых годов возродилась.

На основе преимущественно этого эклектического направления постепенно развивались в советской архитектуре, особенно в первое послевоенное десятилетие, многие отрицательные явления. Широкое распространение получило внешнее украшательство, при-

---

* Приведу несколько характерных примеров: Кузнечный рынок в Ленинграде, 1923 г. (архитекторы С. О. Овсянников и Пронин); управление Свердловской железной дороги, 1928 г. (арх. К. Т. Баббыкин); здание Новосибирского Обкома КПСС, 1928 г. (арх. А. Д. Крячков); вокзал электрической железной дороги в Баку (1920-е годы, архитекторы Н. Г. Баев и В. Е. Мороховец) — пример академического эклектизма на националистической основе.

менение классических архитектурных форм, зачастую даже без какой-либо их творческой переработки, неоправданная пышность, показная репрезентативность фасадов не только общественных зданий, но и объектов массового строительства — жилых домов, школ и пр., пренебрежение требованиями удобства внутренней планировки зданий, экономики строительства и т. д., что завело многих советских архитекторов в тупик формализма.

Вторая линия продолжала, но, естественно, уже на новой основе, традиции дореволюционного неоклассицизма, возникшего в первое десятилетие XX в. как реакция против академизма и эклектики, с одной стороны, и русского декадентского „модерна", с другой. Архитекторы, развивавшие традиции дореволюционного неоклассицизма, в своем творчестве стремились не к механическому, бездумному применению внешних архитектурных форм классики, а освоению и творческому логическому использованию для решения современных им архитектурных задач, основных принципов классической архитектуры, добиваясь удобства внутренней планировки, ясности и простоты общей композиции сооружения, выразительности художественного образа и т. д. В общем она характеризовалась творческими поисками художественных средств, способных выразить новое содержание архитектуры на основе преемственности прогрессивных традиций классического архитектурного наследия и большей или меньшей творческой переработки внешних архитектурных форм классики.

В основе своей это направление было реалистическим, учитывало существующие материально-технические возможности и условия строительства и отличалось довольно большим диапазоном творческих исканий — от сближения с функционализмом и конструктивизмом через своеобразное, сознательное упрощение классических форм И. А. Фоминым и его школой до некоторого ретроспективизма, допускавшего более или менее полное использование установившихся композиционных приемов неоклассицизма и архитектурных форм классики почти без всякой их переработки (мой проект Дома работников науки и искусств в Минске).

Это направление, если не считать творчества И. А. Фомина, последовательно применявшего в своей деятельности выдвинутые

им принципы „пролетарской классики", развивалось до середины двадцатых годов, затем начался его спад, а его представители стали переходить на позиции конструктивизма.* В начале тридцатых годов оно возродилось снова как естественная реакция против упрощенчества, конструктивизма и существовало в том или ином виде до середины 1950-х годов**.

Наконец, третья линия — это линия последовательного, принципиального новаторства. Возникла она примерно к 1923 г., когда на конкурс на проект Дворца труда в Москве был подан проект братьев Весниных. Архитекторы, возглавлявшие это новаторское направление — Л. А. Веснин, В. А. Веснин, А. А. Веснин, М. Я. Гинзбург, в Ленинграде А. С. Никольский и другие считали, что после революции советская архитектура в своем развитии должна пойти совершенно новым путем. В стремлении найти новую форму, которая полностью отвечала бы новому содержанию, эти архитекторы, опираясь на так называемые „левые" направления в искусстве и считая их не только новаторскими, но и революционными, некритически восприняли современную западную архитектуру и в первую очередь западный конструктивизм и функционализм. С их точки зрения, советская архитектура должна была развиваться примерно по такому же пути, по которому шло тогда развитие архитектуры стран капиталистического Запада.

В новых западноевропейских течениях, действительно, тогда было много интересного, что могло оказаться полезным для совет-

---

* Три подстанции Волховской ГЭС в Ленинграде, середина 1920-х годов (арх. В. А. Щуко). Дом культуры текстильщиков в Невском районе Ленинграда, середина 1920-х годов (арх. С. О. Овсянников). Здание Текстильного института в Ленинграде, 1930—1934 гг. (архитекторы Л. В. Руднев и Я. О. Свирский). Главное здание Волховской ГЭС. Проект — 1918—1920 гг. Строительство закончено в 1927 г. (коллектив архитекторов под руководством арх. О. Р. Мунца при консультации арх. В. А. Покровского).

** Библиотека имени В. И. Ленина в Москве, 1927—1940 гг. (архитекторы В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх). Здание Невского райсовета в Ленинграде, 1940 г. (архитекторы Е. А. Левинсон, И. И. Фомин и Г. Е. Гедике). Дом уполномоченного ВЦИК в Сочи (линия ретроспективизма), 1935—1936 гг. (арх. И. В. Жолтовский). Жилой дом на Моховой улице в Москве (линия, смыкающаяся с эклектизмом), 1932—1933 гг. (арх. И. В. Жолтовский). Главное здание ипподрома в Москве (проявление эклектизма), 1949—1955 гг. (арх. И. В. Жолтовский). Станция Московского метрополитена имени В. И. Ленина «Дворец Советов», 1937 г. (архитекторы А. Н. Душкин и Я. Г. Лихтенберг).

Проект крематория для Ленинграда. 1930 г. Перспектива

ской архитектуры, в частности, большое внимание к вопросам внутренней планировки и оборудования зданий, применения новых конструкций, новых строительных материалов и т. д. Однако задачи советской архитектуры и архитектуры капиталистических стран резко отличались; иными были у нас и реальные условия строительства, уровень строительной техники и пр. Этого не учитывали многие архитекторы, и творческие поиски новых, современных форм советской архитектуры в то время в большинстве случаев не давали и не могли еще дать положительных результатов.

Тем не менее, это направление, по причинам, о которых я уже говорил, привлекало к себе все больше сторонников. * Не избежал его влияния и я. До конца 1924 г., продолжая работать с И. А. Фоминым, я, естественно, вместе с ним и под его руководством искал новые творческие пути, которые он видел в так называемой „пролетарской классике". В своих личных конкурсных и заказных проектах того времени я шел тем же или во всяком случае близким ему путем исканий новых средств архитектурно-художественной выразительности и новых форм, основанных на образцах мировой классики и русского классицизма. Это были попытки творческой переработки архитектурного наследия и сохранения творческой преемственности. Однако мне, как и многим другим советским архитекторам, хотелось коренного изменения направления архитектуры, более смелого новаторства в решении формы и достижения ее полного соответствия новому содержанию.

Западная архитектура особенно привлекала нас новизной конструкций, а следовательно, и возможностями более свободных и смелых поисков новой архитектурной формы. Казалось, что этот путь открывает перед советскими архитекторами более широкие творческие перспективы.

Попыткой создания новой архитектурной формы на основе применения современной железобетонной конструкции был один из промежуточных вариантов моего проекта крематория для Ленин-

---

* Следует указать, что это направление оказало также немалое обратное влияние на формирование и развитие теоретических позиций в современной западноевропейской архитектуре.

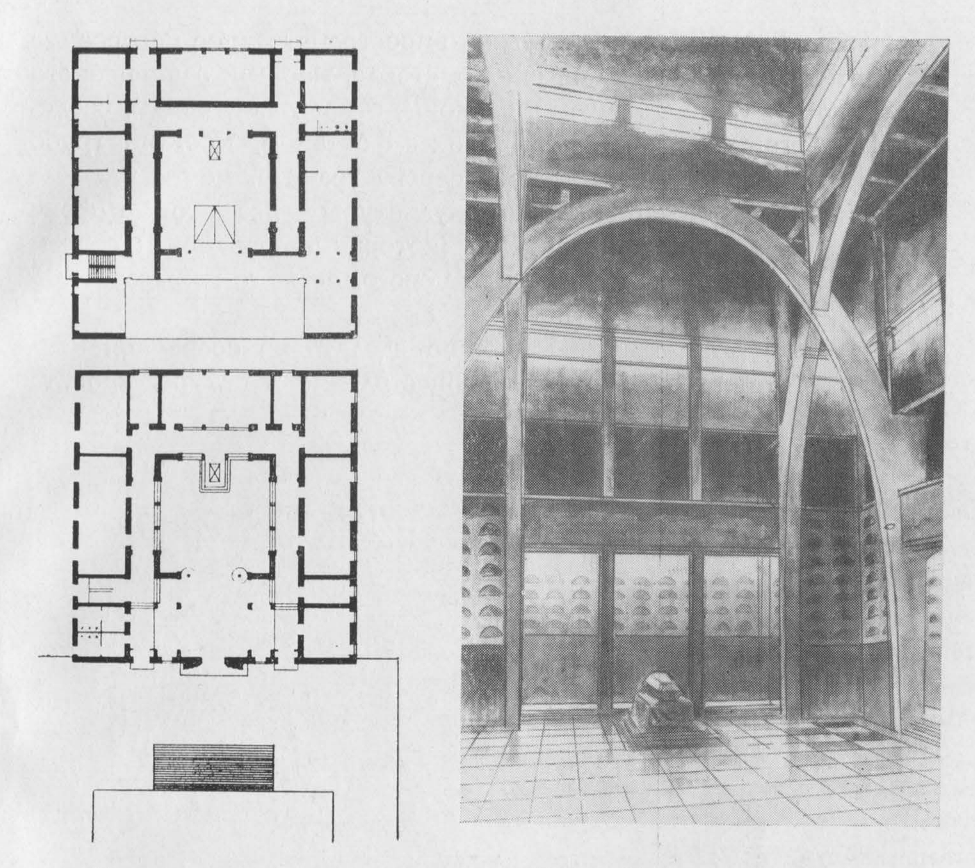
града — тема, над которой я работал почти двадцать лет. В этом проекте, разработанном совместно с арх. Д. Л. Кричевским в 1930 г., крематорий был задуман мной в виде своеобразного зиггурата — уступчатого объема. Для более свободного объемного решения траурного зала (зала для прощаний), без лишних, загромождающих внутреннее пространство колонн и сохранения уступов объема внутри, я применил оригинальную конструкцию каркаса здания в виде двух пар параболических железобетонных арок, взаимно пересекающихся в четырех точках. Арки эти служили главным основанием для двух верхних уступов всего объема здания.

Стремление к смелому новаторству приводило многих из нас к некритическому, поверхностному подражанию лишь внешним архитектурным формам западноевропейской архитектуры. При этом мы переоценивали возможности нашей еще недостаточно развитой в те годы материально-технической базы строительства, забывая о том, что использование всего того разумного и положительного, что создавалось передовыми прогрессивными архитекторами Запада, могло стать плодотворным только на основе значительно более развитой строительной техники. Неудивительно, что вскоре мы зашли в тупик. Только в сравнительно немногих случаях удавалось достигнуть положительных результатов. *

Отдельные творческие удачи в этом смысле могли быть достигнуты, либо когда имелась реальная возможность обеспечить объект строительства всем необходимым для осуществления замысла автора действительно на основе современной передовой строительной техники, — соответствующими строительными и отделочными материалами, механизмами и пр., либо если сам замысел архитектора, новаторский в отношении формы, полностью соответствовал имевшимся для его осуществления материальным условиям, как это было, например, со зданием образцовой столовой СНК Казах-

---

* Здание Министерства земледелия в Москве, начало 1930-х годов (арх. А. В. Щусев). Театр имени А. М. Горького в Ростове-на-Дону (архитекторы В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх). Санаторий в Барвихе под Москвой, 1935 г. (арх. Б. М. Иофан). Санаторий имени Орджоникидзе в Кисловодске, 1938 г. (арх. М. Я. Гинзбург). Жилой дом Ленсовета на Карповке в Ленинграде, 1932—1934 гг. (архитекторы Е. А. Левинсон и И. И. Фомин). Котельная МОГЭС в Москве, около 1930 г. (арх. И. В. Жолтовский).



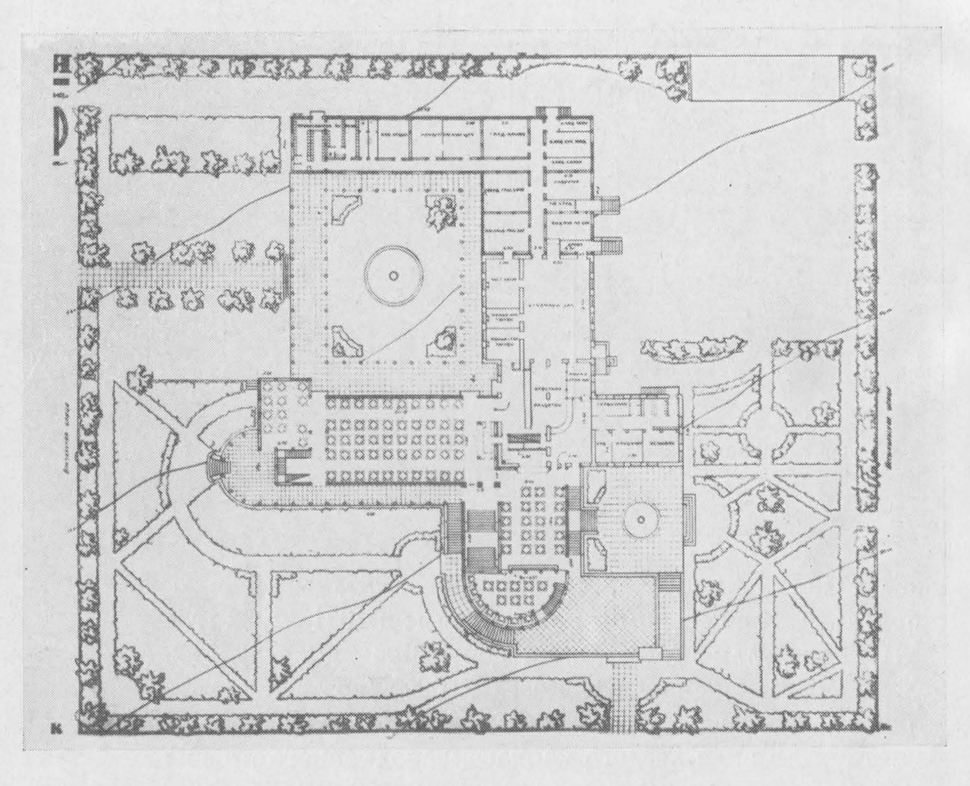
Проект крематория для Ленинграда. 1930 г. Перспектива внутреннего зала и планы

ской ССР в Алма-Ата, спроектированным мной в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским и построенным в 1931—1932 гг.

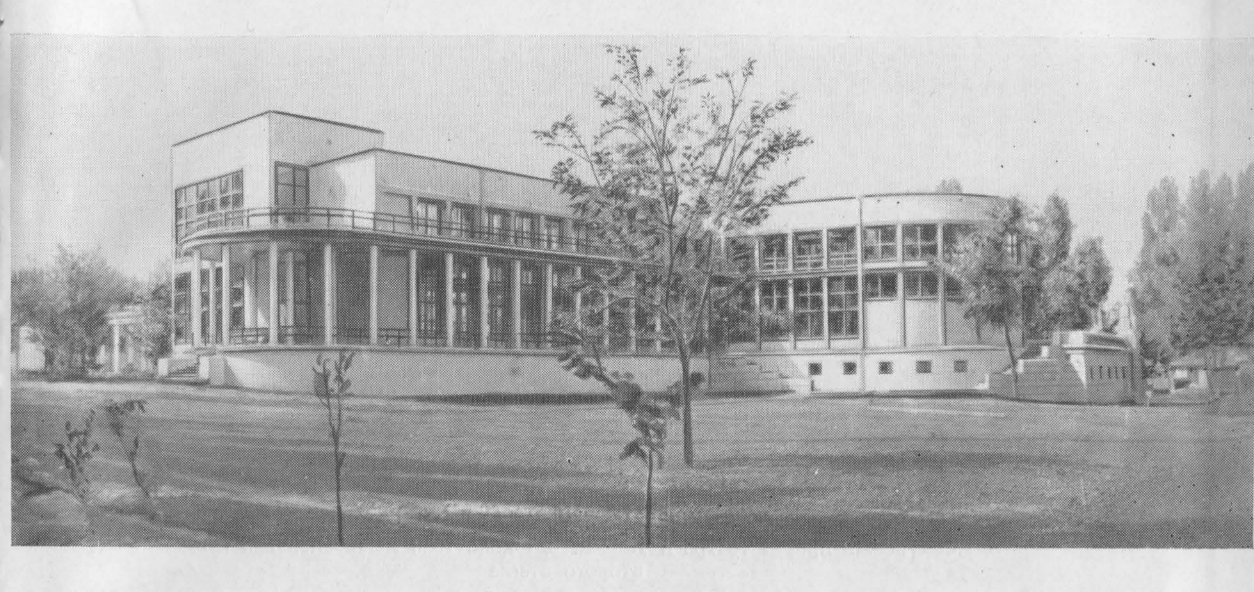
Принятая для этого здания деревянная конструкция (у строительной организации СНК КазССР была возможность обеспечить строительство алтайским лесом высокого качества) позволила решить его в виде легкого каркаса, заполненного в изобилии стеклом, где это оправдывалось функциональными соображениями, и деревянными утепленными щитами.

Свободное и живописное объемно-пространственное построение здания и такой же его план, обилие стекла, местами защищенного от солнца крытыми террасами, балконы, открытые веранды, озелененные перголы, внутренний дворик с фонтаном, местами грубо рустованный цоколь из местного серого гранита, почти плоские кровли, умеренное применение скульптуры — все это на фоне ярко-синего неба и сочной зелени (которая теперь почти совсем закрыла здание) помогло созданию нового, свежего и выразительного архитектурного образа.

Несколько другие выводы можно сделать из сравнения конкурсного, не рассчитанного на осуществление в натуре, проекта



Проект столовой Совнаркома Казахской ССР в Алма-Ате. Перспектива и план первого этажа

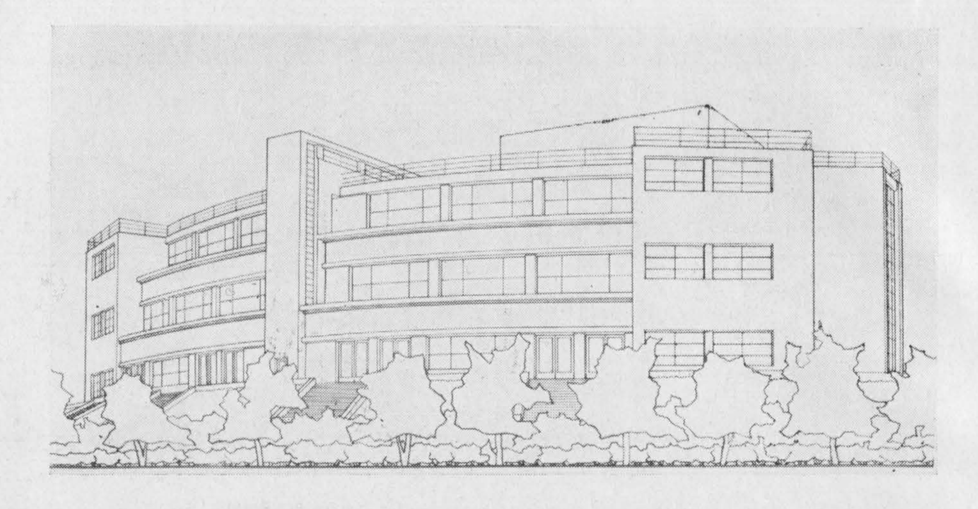


Столовая Совнаркома Казахской ССР

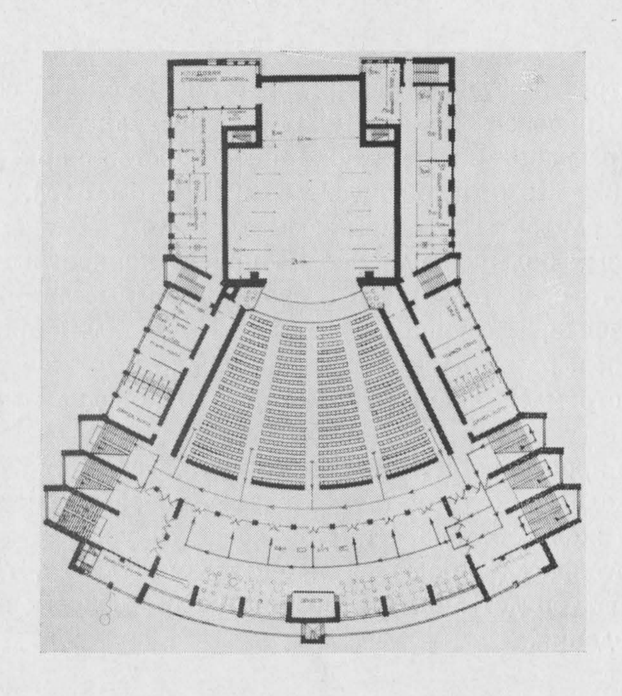
здания театра в Ташкенте (разработан мной в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским около 1930 г.) и проекта городского театра в Полоцке (разработан мной также в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским в 1929—1930 гг., осуществлен в 1930—1931 гг.).

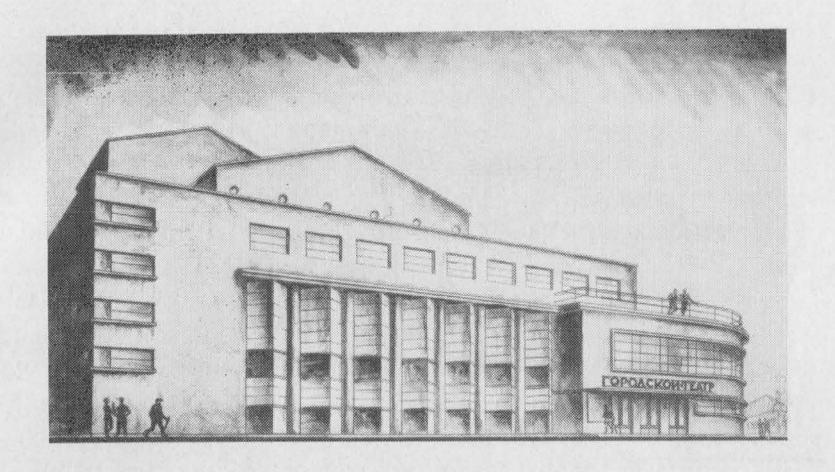
В первом случае творческий замысел, мало стесненный обычно оказывающими большое влияние на проект конкретными условиями реального строительства и всевозможными мелкими требованиями заказчика, касающимися различных деталей проекта, свободно возник и развивался, достаточно полно выражая творческие взгляды и стремления авторов, которые руководили нами в тот момент.

Объемно-пространственная композиция здания театра в Ташкенте вытекала из конструктивной схемы, основанной на широком применении железобетона. Этим объясняется уступчатое построение главного фасада, большая площадь остекления, гладь стен, простой характер деталей. Так возник вполне современный внешний облик здания.

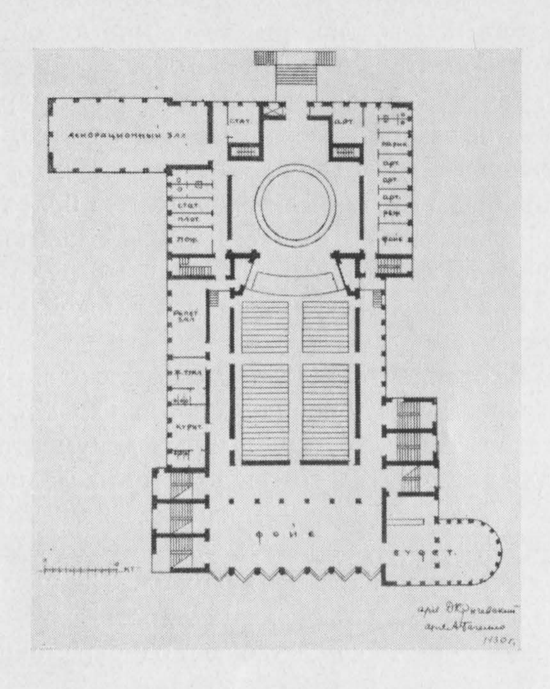


Конкурсный проект театра в Ташкенте. Около 1930 г. Перспектива и план второго этажа





Проект городского театра в Полоцке. Осуществлен. 1930 г.
Перспектива и план второго этажа



Разрабатывая проект здания театра в Полоцке и стремясь придать ему также черты современности, мы все же исходили из реальных условий строительства, которые требовали применения в качестве основного стенового материала кирпича и вызывали необходимость в экономии железа и цемента, в связи с чем, в частности, перекрытия даже больших пролетов, должны были выполняться из дерева. Это нашло свое отражение во внешнем облике здания.

План театра, решенный свободно и живописно, с максимальным использованием особенностей участка, отвечающее плану свободное объемно-пространственное решение (особенно передней части здания); применение здесь же, хотя и в небольших пределах, железобетонных конструкций (столбов и перекрытий) — все это позволило придать зданию именно тот общий характер архитектуры, к которому мы, авторы, стремились. Но во внешнем облике остальных частей здания, выполненных из кирпича и дерева, в целях сохранения единства композиции, пришлось пойти на компромисс, применив прием, типичный для многих объектов строительства тех лет — имитацию железобетона.

Стремление архитекторов к современности архитектурного образа, особенно объектов массового строительства, материально-технические условия возведения которых во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов были значительно более ограниченны по сравнению с уникальными общественными зданиями, приводило их в те годы во многих случаях к упрощенчеству, а это не могло удовлетворить ни широкие массы советских людей, ни самих архитекторов.

Эта неудовлетворенность нашла свое отражение в постановлении Совета строительства Дворца Советов СССР от 28 февраля 1932 г. и в некоторых других официальных документах, послуживших толчком для возврата к архитектурному наследию.

Конечно, в действительности процесс изменения творческой направленности советской архитектуры проходил значительно сложнее, чем я его здесь вкратце изложил. Направления, о которых я упоминал, не всегда проявлялись достаточно четко и определенно. Временами они то существовали одновременно, то взаимно

переплетались, так или иначе влияли друг на друга. Нередко в творческой практике даже одного и того же архитектора проявлялись то в разное время, то одновременно различные творческие тенденции.

Можно ли эту неустойчивость и изменчивость как в общем процессе развития советской архитектуры, так и в творчестве отдельных архитекторов безоговорочно считать явлением отрицательным, ошибочным? Я глубоко убежден, что подобная оценка была бы неверной.

В своей работе мы, бесспорно, допускали немало ошибок, однако многие из них имели свои глубокие корни, свои основания, преодолеть которые в большинстве случаев было не в наших силах. Но мы работали с энтузиазмом и искренним и горячим желанием делать свое дело как можно лучше.

Пройденный советской архитектурой путь был необходимым и закономерным. Он был трудным и тернистым этот продиктованный жизнью путь возникновения и развития советской архитектуры, ее нового содержания, путь творческих поисков, новой формы, накопления опыта и овладения мастерством. И советские архитекторы, не избежавшие многих ошибок, все же создали ряд прекрасных произведений, признанных и любимых нашим народом и вошедших в золотой фонд не только советской, но и мировой архитектуры. Первое и лучшее из них, по моему убеждению, пока еще не превзойденное, — Мавзолей В. И. Ленина на Красной площади в Москве, созданный А. В. Щусевым. *

Сегодня в нашей стране есть все условия для успешного развития архитектуры. Расцвет всенародной социалистической культуры, становление коммунистического сознания, развитие марк-

---

* В числе этих зданий, кроме Мавзолея В. И. Ленина и уже упоминавшихся Днепрогэса и Дворца культуры завода имени Лихачева, можно назвать и ряд других: Дом Совета Министров СССР в Охотном ряду в Москве (арх. А. Лангман, 1934—1935 гг.), Павильон СССР на Всемирной выставке 1937 г. в Париже (арх. Б. М. Иофан, 1936—1937 гг.), Дом Правительства УССР в Киеве (архитекторы И. А. Фомин и П. В. Абросимов, 1935—1938 гг.), здание Академии имени Фрунзе в Москве (арх. Л. В. Руднев, 1934—1936 гг.), павильоны закавказских и среднеазиатских республик на Выставке достижений народного хозяйства 1936—1937 гг., ряд станций Московского метрополитена первой очереди строительства и т. д.

24 Заказ 1661

систско-ленинской архитектурно-строительной науки, включая теорию советской архитектуры, с одной стороны, и всестороннее развитие современной материально-технической базы строительного производства, обеспечивающей максимальную индустриализацию, — с другой, являются залогом небывалого расцвета архитектуры в период развернутого строительства коммунизма.

Заканчивая книгу, я хочу в заключение сказать о том главном и необходимом для успешной творческой работы каждого советского архитектора, чему научила меня жизнь и многолетняя архитектурно-строительная деятельность.

Для того чтобы всегда быть на высоте задач, которые советский народ ставит перед архитектором, нужны прежде всего три условия, соблюдение которых зависит исключительно от него самого.

Первое — советский архитектор должен иметь твердое, ясное, целеустремленное коммунистическое мировоззрение, которому учит его великая партия Ленина. Оно является верным и действенным оружием в преодолении всех трудностей, в предупреждении ошибок и срывов в творческой работе.

Второе — архитектор должен всегда находиться в самой гуще жизни, быть активным, передовым ее участником, а не ограничиваться сравнительно узкой областью своей профессии. Только это даст ему наиболее полное знакомство с реальной действительностью и запросами советского народа, без чего его творчество было бы поверхностным и недостаточно плодотворным.

Третье — архитектор должен в совершенстве владеть своим профессиональным мастерством, включая сюда глубокое знание передовой строительной техники, особенно необходимое на современном новом этапе развития советской архитектуры.

Свое мастерство советскому архитектору надо постоянно совершенствовать, иначе он может отстать от все возрастающих требований жизни и превратиться в конце концов из творческого работника в ремесленника. Подлинное мастерство принесет ему радость плодотворного, напряженного, самоотверженного труда на благо нашего советского народа, успешно строящего коммунистическое общество, труда, которому, право же, стоит отдать все наши творческие силы, способности и знания.

ПЕРЕЧЕНЬ ОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ПРОЕКТОВ А. И. ГЕГЕЛЛО

1. Деревянная дача-особняк в Шувалове. 1914 г.
2. Деревянное здание больницы для колонии дефективных в Финляндии. 1914 г.
3. Деревянный жилой дом в имении Новгородской губернии. 1915 г.
4. Перестройка и расширение мастерских Горного института (в соавторстве с арх. Ф. А. Корзухиным). 1922 г.
5. Уличный киоск для Петрограда. Конкурсный проект (1-я премия). 1923 г. Осуществлен многократно как типовой.
6. Жилая застройка Тракторной улицы и Серафимовского участка Московско-Нарвского района в Ленинграде (в соавторстве с архитекторами А. С. Никольским, Г. А. Симоновым и Д. Л. Кричевским). 1925 г.
7. Дом культуры Московско-Нарвского района (ныне Дом культуры имени А. М. Горького) (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1925 г.
8. Больница в Вышнем Волочке (в соавторстве с архитекторами Д. Л. Кричевским и Г. А. Симоновым). 1926 г.
9. Здание аптеки и лаборатории больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде. 1927 г.
10. Здание прозекторской больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде. 1927 г.
11. Здание приемного покоя, сортировочного отделения и лабораторий больницы имени Эрисмана в Ленинграде (в соавторстве с арх. М. Д. Фельгер). 1927 г.
12. Здание котельной больницы имени Эрисмана в Ленинграде. 1927 г.
13. Театральная часть и внутренняя отделка Выборгского дома культуры (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1927 г.
14. Надстройка операционных, хирургического отделения больницы имени Эрисмана в Ленинграде. 1927 г.
15. Памятник В. И. Ленину в Разливе. 1927 г.
16. Временная разборная трибуна на площади Урицкого в Ленинграде. 1927 г.

17. Здание изолятора больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1928 г.
18. Здание кухни больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1928 г.
19. Здание кухни больницы имени Эрисмана в Ленинграде. 1928 г.
20. Здание дорожных мастерских и жилого дома при них в Пскове (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1928 г.
21. Административное здание и приемный покой больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1929 г.
22. Реконструкция здания хирургической клиники больницы имени Эрисмана в Ленинграде. 1929 г.
23. Реконструкция цехов мыловаренного завода имени Карпова в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1929 г.
24. Реконструкция и надстройка Октябрьской гостиницы в Ленинграде (в соавторстве с арх. В. М. Оленевым). 1929 г.
25. Хирургический павильон инфекционной больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1929 г.
26. Городской театр в Полоцке (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1930 г.
27. Дом технической учебы Московско-Нарвского района Ленинграда (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1930 г.
28. Здание текстильного факультета Технологического института в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским и инж. В. И. Аверьяновым). 1930 г.
29. Дом Советов в Окуловке (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1930 г.
30. Расширение вестибюля Дома культуры имени А. М. Горького в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1930 г.
31. Крытый зимний солярий для Института охраны материнства и младенчества в Ленинграде. 1930 г.
32. Реконструкция и надстройка здания молочной кухни Института охраны материнства и младенчества в Ленинграде (в соавторстве с арх. Ф. П. Федосеевым). 1930 г.
33. Административное здание П. Н. ОГПУ в Ленинграде (в соавторстве с архитекторами А. А. Олем, Н. А. Троицким). 1930 г.
34. Павильон инфекционного отделения Института охраны материнства и младенчества в Ленинграде (в соавторстве с архитекторами А. Н. Виноградовым и А. И. Заславским). 1930 г.
35. Декорационный сарай и летняя читальня в Доме культуры имени А. М. Горького (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1930 г.
36. Поликлиника Петроградского района при больнице имени Эрисмана в Ленинграде. 1930 г.
37. Узловая поликлиника на 3000 посещений Октябрьской железной дороги на Боровой улице в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1932 г.
38. Здание яслей завода «Красный Треугольник». 1932 г.
39. Надстройка больницы имени Чудновского в Ленинграде. 1932 г.
40. Заводская больница на 100 коек в Ленинграде (в соавторстве с архитекторами Д. Л. Кричевским и Ф. П. Федосеевым). 1932 г.
41. Клуб имени И. И. Газа в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1932 г. Осуществлена первая очередь.

42. Здание столовой Совнаркома в Алма-Ате (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1932 г.
43. Главные ворота и проходная конторы завода „Красный Путиловец" (ныне Кировский завод) (в соавторстве с архитекторами Д. Л. Кричевским и С. Г. Муравьевым). 1933 г.
44. Кинотеатр Выборгского района («Гигант») в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1933 г.
45. Реконструкция здания ТЮЗа (в соавторстве с арх. Ф. П. Федосеевым). 1933 г.
46. Реконструкция яслей фабрики «Красный Ткач» в Ленинграде. 1933 г.
47. Жилой дом завода «Ленинская Искра» (в соавторстве с инж. А. И. Эфраимовичем). 1933 г.
48. Анатомический корпус медицинского института в Алма-Ате (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским и инж. В. Ф. Райляном). 1934 г.
49. Павильон летучих инфекций для взрослых инфекционной больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде. Переработанный проект (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1934 г.
50. Два павильона и столовая для дошкольников в детском оздоровительном городке в Токсово (в соавторстве с арх. А. Я. Заславским). 1934 г.
51. Здание акушерско-гинекологической клиники Института охраны материнства и младенчества в Ленинграде (в соавторстве с арх. А. Я. Заславским). 1934 г.
52. Реконструкция бани № 7 на Разночинной улице в Ленинграде (в соавторстве с арх. С. В. Васильковским). 1934 г.
53. Внутренняя отделка зала заседаний в Смольном. 1934 г.
54. Отделка и оборудование столовой № 4 в Смольном. 1934 г.
55. Гранитные вазы для цветов для сквера перед Смольным. 1934 г.
56. Внутренняя отделка кабинетов Смольного. 1934—1938 гг.
57. Газетный киоск для Смольного. 1934 г.
58. Баня в Удельной в Ленинграде (в соавторстве с архитекторами М. И. Зимичевым и М. М. Абрамовичем). 1935 г.
59. Школа на Моховой улице в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским, при участии арх. Е. Г. Груздевой). 1935 г.
60. Внутренняя отделка магазина «Росконд» на проспекте 25-го Октября (Невский проспект) в Ленинграде (в соавторстве с арх. С. В. Васильковским). 1935 г.
61. Отделка помещений Смольного — кабинет, телефонные кабины, киоск для справок. 1935 г.
62. Школа на улице Стачек, 94/96 (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1935 г.
63. Дворец пионеров в Ленинграде. 1935 г.:
    а) реконструкция и внутренняя отделка главного корпуса;
    б) реконструкция, достройка и внутренняя отделка художественного корпуса;
    в) реконструкция, достройка и внутренняя отделка технического корпуса;
    г) реконструкция и отделка корпуса отдела науки;
    д) реконструкция сада Дворца пионеров, новые павильоны, реставрация павильонов Росси (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским, при участии арх. Е. Г. Груздевой).
64. Школа на набережной Робеспьера (в соавторстве с арх. Н. В. Дроздовым). 1935 г.

65. Школа на улице Каляева (в соавторстве с арх. Н. Уствольской). 1935 г.
66. 1-й жилой дом Ленсовета в квартале 49 на Московском шоссе (в соавторстве с арх. С. В. Васильковским). 1935 г.
67. Трибуна Президиума в зале заседаний Дзержинского районного совета в Ленинграде. 1935 г.
68. Изоляционный павильон № 2 больницы имени С. П. Боткина (в соавторстве с арх. И. В. Павловым). 1937 г.
69. ПЛИ № 2 и ПЛИ № 3 больницы имени С. П. Боткина в Ленинграде. 1937 г.
70. Кинотеатр «Спартак» (реконструкция бывш. Анненской церкви арх. Ю. М. Фельтена) (в соавторстве с арх. Я. С. Косвеном). 1937 г.
71. Внутренняя отделка зала заседаний завода «Красный Треугольник» в Ленинграде (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским). 1937 г.
72. 2-й жилой дом Ленсовета в квартале 49 по Московскому шоссе (в соавторстве с арх. С. В. Васильковским). 1937 г.
73. Реконструкция и расширение акушерско-гинекологической клиники Первого ленинградского медицинского института (в соавторстве с архитекторами А. И. Заславским и К. Н. Агафоновым). 1937 г.
74. Оформление могил членов семей Ульяновых и Елизаровых на Волковском кладбище в Ленинграде. 1938 г.
75. Жилой дом ЦНИГРИ в квартале 2 Автова в Ленинграде (в соавторстве с арх. К. Н. Агафоновым). 1938 г.
76. Школа на Нарвском проспекте, 4—8 в Ленинграде (в соавторстве с арх. Б. С. Ребортовичем). 1938 г.
77. Баня на 520 помывок в час на улице Чайковского в Ленинграде (в соавторстве с инж. А. И. Эфраимовичем). 1938 г.
78. Дом культуры Ижорского завода в г. Колпино (в соавторстве с арх. Д. Л. Кричевским, при участии арх. Е. Г. Груздевой). 1938 г. Осуществлена первая очередь.
79. Мемориальные доски на здании Смольного в Ленинграде. 1938 г.
80. Мемориальная доска для дворца имени Урицкого в Ленинграде. 1938 г.
81. Надстройка и оформление фасада Государственного оптического института на Васильевском острове в Ленинграде (автор арх. Б. С. Ребортович, при участии арх. А. И. Гегелло). 1938 г.
82. Реконструкция здания детского сада Ниточного комбината имени С. М. Кирова (автор арх. С. М. Моносзон, при участии арх. А. И. Гегелло). 1938 г.
83. Архитектурное руководство реставрацией зрительного зала театра имени С. М. Кирова. 1939 г.
84. Мемориальная доска-стела крейсера «Аврора» на набережной Красного Флота в Ленинграде. 1939 г.
85. 12 мемориальных досок для Ленинграда. 1939 г.
86. Архитектурное руководство реставрацией фасадов собора и зданий бывш. Смольного монастыря. 1940 г.
87. Кинопросмотровый зал в Смольном. 1940 г.
88. Маскировочные и оборонные работы по комплексу зданий Смольного (летняя маскировка). 1941 г.
89. Маскировочные работы по комплексу зданий Смольного (осенняя маскировка). 1941 г.

90. Опытный жилой дом из грунтоблоков в Новосибирске (в соавторстве с арх. Г. Л. Калико). 1942 г.

91. Жилые дома для индивидуального строительства завода в Новосибирске. Эскизные проекты (3 типа грунтоблочных домов и 3 типа деревянных рубленых). 1942 г. 2 типа осуществлены частично.

92. Жилой поселок стрелочного завода на ст. Иня Т. Ж. Д. в Новосибирске. Эскизный и рабочий проекты (в соавторстве с инженерами В. Ф. Райляном, И. К. Каспарьяном и архитекторами З. Е. Дырмонтом, Чаусом). 1942 г. Осуществлен частично.

93. Памятник рабочим и сотрудникам завода имени XXII съезда КПСС, погибшим во время блокады в Ленинграде. 1944 г.

94. Арка Победы (временная) на Пулковском шоссе. 1945 г.

95. Планировка микрорайона малоэтажного жилого строительства в Волковой деревне (в соавторстве с В. С. Косвеном). 1945 г. Осуществлены частично. Неоднократно осуществлены.

96. Типовые жилые 8-квартирные дома для застройки микрорайонов малоэтажного строительства 4 основных типов, 4 подтипа с размещением котельной, прачечной, магазинов и помещений бытового обслуживания (в соавторстве с арх. А. Д. Кацем). 1945 г.

97. Детский костно-туберкулезный санаторий в Тюрисево (в соавторстве с арх. Я. Я. Мосевичем). 1946—1947 гг.

98. Руководство реставрацией фасадов ансамбля Смольного. 1946—1947 гг.

99. Реконструкция второго этажа и руководство восстановлением и реставрацией Таврического дворца. 1946—1947 гг.

100. Планировка микрорайона малоэтажного жилого строительства 3-го кирпичного завода фаянсовых изделий. 1947 г. Осуществлен частично.

101. Руководство реставрацией дома отдыха в Тайцах (арх. И. Е. Старова, XVIII в.). 1947 г.

102. 2-этажное здание общежития для Волковой деревни (в соавторстве с В. С. Косвеном). 1946—1947 гг.

103. Восстановление и достройка второй очереди клуба Ижорского завода в г. Колпино (в соавторстве с арх. И. Б. Седовой). 1948 г. Первая очередь построена в 1949 г.

104. Достройка и реконструкция аэровокзала в Ленинграде (в соавторстве с архитекторами Ротиновым, Е. Е. Лансере). 1947—1948 гг. Осуществлен в 1948—1951 гг.

105. Фасады школы на набережной Робеспьера. 1948 г. Осуществлен в 1949—1950 гг.

106. Жилые дома на площади Коммуны в Севастополе (в соавторстве с арх. Петровым). 1948—1949 гг.

107. Матросский клуб на площади Коммуны в Севастополе (в соавторстве с арх. Богдановым). 1949—1951 гг.

108. Крупноблочные жилые дома в Московском районе Ленинграда (в соавторстве с архитекторами В. С. Васильковским, А. Д. Кацем). 1949—1951 гг.

109. Памятник В. И. Ленину в Казани (скульптор П. П. Яцыно). 1953 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
144	Подпись к рисунку	спереди	сзади
255	10 снизу	54,5	42,5
372	17 „	П.Н. ОГПУ	П.П. ОГПУ
372 и 374	13 снизу и 17 сверху	А. И. Заславским	А. Я. Заславским
374	10 сверху	Я. С. Косвеном	Л. С. Косвеном
375	10 снизу	Е. Е. Лансере	Н. Н. Лансере
375	15 сверху	Слова „Неоднократно осуществлены" относятся к п. 96	

Зак. 1661 А. И. Гегелло

2 р. 30 к.